CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID

MAYO 1965

185

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

185

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. Librería La Universitaria. Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—Don Fernando Chinaglia. Rua Teodoro Da Silva, 907. *Rio de Janeiro, Grajaú* (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera, 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—Don Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora General de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Santo Domingo* (República Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Boyacá y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576. Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (El Salvador).—Don Manuel Peláez, P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Guatemala). Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinos. Casa Cural. Apartado núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras).—Librería La Idea. Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras). Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eixa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52, *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones, *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, 3. *Panamá* (República de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay). — Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú). — Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg 1* (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gerconstrasse, 25-29. *Koln 1, Postfach* (Alemania).—Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat. 15, rue Vital Charles. *Burdeos* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal). — Stanley, Newsagent Confectioner. 14, Leinster Street (S T H.). *Dublín* (Irlanda)

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 0600

MADRID

Precio del ejemplar	30 pesetas
Precio del número doble	60 —
Suscripción anual (España)	300 —
Suscripción anual (extranjero)	6 dólares

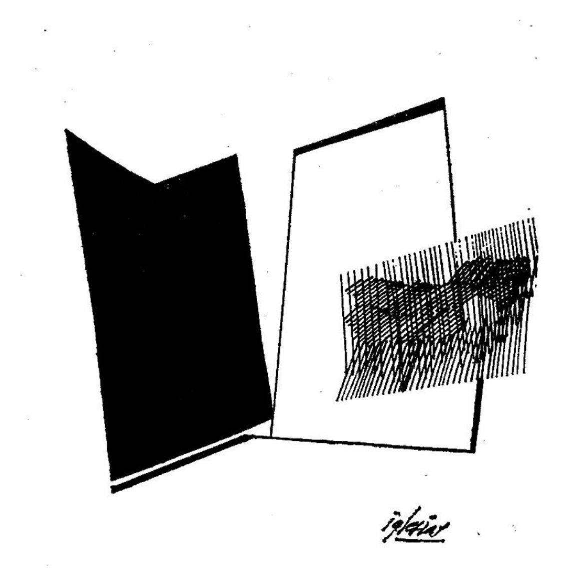
IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO.—TRAFALGAR, 29.—MADRID-10

INDICE

NUMERO 185 (MAYO DE 1965)

Páginas

Ilustraciones de IGLESIAS.



ARTE Y PENSAMIENTO

MISION CULTURAL DE MADRID

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Hace ahora veinte años, en un libro que luego ha corrido por ahí con cierta fortuna, describía yo la llegada a Madrid de los hombres que más tarde habían de integrar la «generación del 98»; y con motivo de recordar esa llegada, diversa en cada uno de ellos y semejante en todos, bosquejaba la de tantos y tantos jóvenes españoles, desde que Madrid existe como capital de España: «Sí, cada otoño ocurre. Son diez, veinte, ciento, entre los miles y miles de muchachos que entretienen su naciente ambición y su hastío adolescente sobre el reps triste y fatigado de los cafés provincianos: esos jóvenes que en su humilde estancia familiar, después de haber leído una novela sugestiva, un clásico latino o un tratado de Patología, sueñan posibles vidas espléndidas. Diez, veinte, ciento, entre todos ellos sienten crecer en sus almas un mismo deseo, cada vez más imperativo: ir a Madrid, triunfar en Madrid... A Madrid, a Madrid. Todos hacen su breve hatillo—un poco de ropa, algunos libros, tal vez un retrato familiar o amoroso—; todos toman su billete de tercera, se instalan en un pupilaje modesto, abren sus ojos a la delgada luz castellana y emprenden, bien provistos de las cartas de presentación que alguien les dió en el pueblo nativo, el albur decisivo y fabuloso de las primeras visitas. ¿Cuántos de ellos alcanzarán el lauro de vender pingüemente sus cuadros, o el privilegio de editar sus «Obras completas», o la modesta gloria cotidiana de adoctrinar historiadores, matemáticos, médicos en agraz? ¿Cuántos de ellos volverán heridos a su provincia nativa o consumirán su mediocridad, tal vez su resentimiento, en los cafés, en las viviendas sórdidas, en las covachuelas de este Madrid abierto y desgarrado?»

Quince años antes de escribir ese libro, una mañana del otoño de 1930, llegaba yo, indeciso joven provinciano, a Madrid, a este «remolino de España, rompeolas de las cuarenta y nueve provincias españolas» que cantó, o entrecantó, o refunfuñó don Antonio Machado; de las cincuenta y una provincias españolas, diríamos hoy. Desde entonces, Madrid me ha dado todo lo que podía darme. Yo, por mi parte, he enseñado en Madrid lo poco que sé, he pasado con más pena que gusto por el Rectorado de su Universidad y he consagrado a su realidad urbana, a lo que Madrid es como ciudad *sui generis*, alguna volandera reflexión. Ahora voy a hacer algo más: voy a decir, o a intentar decir,

cuando menos, no lo que Madrid es, sino lo que Madrid debe ser. Más precisamente, lo que en el deber ser de Madrid corresponde a esa compleja y sutil actividad de la vida humana que solemos llamar «cultura». Voy a exponer, en suma, mi idea de la misión cultural de Madrid. Mas no puedo iniciar esta personal meditación sin algunas precisiones iniciales acerca de los dos términos que ahora van a acercarnos a la siempre problemática realidad de nuestra capital: el término «misión» y el término «cultura».

Misión de Madrid. ¿Es que una ciudad puede tener «misión»? Las personas individuales la tenemos, y por esencia. La realidad de la persona es constitutivamente misiva, consiste —entre otras cosas— en tener misión, escribía hace años Xavier Zubiri. En la misión de cada hombre se entrelazan unitariamente su naturaleza (lo que ese hombre naturalmente es, el conjunto de sus talentos, aptitudes y deficiencias), su libertad (lo que ese hombre quiere y decide ser), su situación (el mundo en que él vive y actúa) y, en el seno de esas tres instancias, esa otra, misteriosa y no siempre bien perfilada, a que damos el hermoso nombre de «vocación». Aplíquese este esquema a la vida individual de cualquier hombre, y se decubrirá cuál es —mejor, cuál debe ser— su misión personal; misión que como zapatero o como filósofo él cumplirá fiel o infielmente, de manera egregia o de manera adocenada.

¿Puede ser aplicado este esquema a la vida de una ciudad? ¿Acaso las ciudades pueden tener vocación? Las ciudades, desde luego, tienen naturaleza. Como diría un filósofo escolástico, poseen una «naturaleza primera» (su suelo, su aire, su clima, el temperamento de sus gentes) y una «segunda naturaleza» (lo que habitualmente han llegado a ser a lo largo de su historia, los caracteres más o menos fijos y más o menos diferenciales de su vida social). París tiene su naturaleza, y Nueva York la suya, y Nápoles, y Brasilia. Y Madrid. Cuatro me parecen ser los tipos más extremos y puros de la naturaleza de las ciudades: la caverna, el vergel, la atalaya y el campamento. Hay por naturaleza ciudades-caverna, núcleos urbanos acogidos a un accidente cósmico que les cobija y defiende. Hay también, y basta el nombre para entender la cosa, ciudades-atalaya y ciudades-vergel. Hay, en fin, ciudades-campamento, surgidas por un acto de voluntad allí donde sus fundadores pensaron que mejor convenía a sus fines históricos, a su idea feliz o descabellada de lo que esa ciudad tenía que ser. Más de una vez he dicho que Madrid comenzó siendo y ha sido durante siglos una ciudad-campamento, y esta peculiaridad de su origen ha condicionado en muy buena medida su segunda naturaleza, su modo de ser como ciudad; en definitiva, el modo de ser de quienes en Madrid vivimos.

Las ciudades tienen asimismo su libertad. ¿No dijeron los antiguos

griegos que la *eleuthería,* la libertad, es una de las notas constitutivas de la vida en la *polis?* Pero al hablar ahora de la libertad de las ciudades no me refiero en primer término a la *eleuthería* helénica, sino a la parte que la libertad personal de los habitantes y regidores de una agrupación urbana tiene en la determinación de lo que esa agrupación ha llegado a ser y va siendo. Madrid ha sido, por un lado, lo que su naturaleza le ha obligado o le ha movido a ser; y por otro, lo que los madrileños —si queréis, los habitantes de Madrid— han querido que Madrid sea. Sobre la naturaleza —contra la naturaleza, a veces—, la libertad, el libre albedrío.

Las ciudades tienen, por otra parte, situación. No sólo la situación geográfica que les da su naturaleza; también la situación histórica que día a día y siglo a siglo les va deparando el destino del país y del área cultural a que pertenecen. España, Europa, el Occidente, han sido para Madrid el escenario y la fuente de sus diversas situaciones sucesivas, comprendida la actual. Sin tener esto muy en cuenta, carecería de toda consistencia nuestra reflexión acerca de la misión cultural de Madrid. Haríamos, en la peor de las acepciones del vocablo, puro bizantinismo.

Pero vocación, en el sentido propio de esta palabra, ¿puede tenerla una ciudad? Y sin vocación, ¿es concebible la misión, la orientación más o menos determinada del quehacer que sobre la tierra debe cumplirse? En el sentido propio de la palabra «misión», las ciudades no la tienen. En un sentido analógico, sí. Porque los hombres que deciden lo que una ciudad ha de ser y ha de hacer —en cierta medida, todos sus habitantes— pueden sentir y creer que esa ciudad, la suya, «está llamada», como suele decirse, al cumplimiento de tales o cuales deberes y al logro de tales o cuales hazañas. Y tal creencia, continuada o variable a lo largo del tiempo, confirmada por los hechos o desmentida por ellos, es lo que constituye, en sentido analógico, la vocación de una ciudad.

¿Ha tenido Madrid una vocación? ¿La tiene hoy? ¿Cuál puede ser, cuál debe ser la vocación de Madrid, en orden a la cultura? Trataré de dar respuesta a estas interrogaciones. Mas no debo hacerlo sin dedicar unas palabras al segundo de los términos que integran el título de este ensayo: el término «cultural». No quiero perderme ahora en una digresión más o menos erudita —una más— acerca de lo que sea la cultura. Diré tan sólo que para mí cultura es, en sentido genérico, la forma en que se expresa —en que va expresándose— la condición verdaderamente humana de la vida del hombre; y en sentido individual, cada uno de los modos principales de esa expresión: cultura griega, cultura renacentista, cultura romántica, cultura francesa, alemana o española. Y añadiré que mi reflexión va a considerar casi exclusivamente

los aspectos intelectuales y literarios en que se manifiesta la cultura —la vida humana— de Madrid. Las artes plásticas, la música, la técnica, la religiosidad, la ordenación política, administrativa y económica del vivir, las maneras sociales de éste, tantas cosas más de las que integran la «cultura» quedarán, a lo sumo, elípticamente aludidas por mis palabras.

Ea, basta de preámbulos. Misión cultural de Madrid. Dentro de lo que Madrid es por naturaleza; dentro, por tanto, de lo que en cierto modo —sólo en cierto modo— está obligado a ser, ¿cuál es, cuál debe ser, en el orden de la cultura, la misión de la ciudad que así llamamos?

No hace falta vista de lince para advertir que por naturaleza segunda —en virtud, por tanto, de los hábitos histórico-sociales que le dan su ser propio— Madrid es una realidad urbana a la que de manera eminente pertenecen tres notas descriptivas y constitutivas. Es, en efecto, capital de España, ciudad de Occidente y concapital de un determinado idioma, el castellano. Preguntémonos, pues: dentro de nuestra situación histórica, ¿cuál puede ser, cuál debe ser la misión cultural de Madrid, en relación con cada uno de esos ingredientes de su segunda naturaleza?

I

Madrid, capital de España. No me lanzaré aquí a improvisar una teoría general de la capitalidad. Menos aún debo considerar los aspectos político-administrativos de esa posible teoría, tema para el cual mi inteligencia se halla *in puris naturalibus*. Diré tan sólo que, en el orden de la cultura, la capital de un Estado sólo llega a cumplir su misión siendo a la vez espejo, modelo, casa y escenario del país a que como ciudad pertenece. Es posible concebir la idea y hasta el proyecto de una capital puramente político-administrativa: tal es el caso de Brasilia. Pero en los viejos Estados europeos, cuyas ciudades, hasta las más campamentales, han ido experimentando un lento crecimiento orgánico —y a la larga, también en los Estados americanos: ahí está la historia de Washington—, en los viejos Estados de Europa, digo, no es posible concebir una capital que no deba ser y que de alguna manera no sea espejo, modelo, casa y escenario de la cultura de su país.

Espejo de esa cultura: lugar en que la cultura nacional, toda la cultura nacional, fielmente se refleja. ¿Cómo Madrid debe ser espejo de la total cultura de España? Por lo pronto, no olvidando que España es un país culturalmente diverso. Por imperativo conjunto del idioma y la costumbre, en España hay una cultura castellana, otra catalana, otra gallega y otra vasca. Y por obra exclusiva de la costumbre hay

en nuestro país, dentro de la cultura de habla castellana, modalidades —no sólo folklóricas— estrictamente castellanas, andaluzas, aragonesas y extremeñas; para no contar la expresión castellana, a veces dominante en la región, de Cataluña, Valencia, Galicia y Vasconia. La interrogación anterior debe ser más precisamente formulada: ¿Cómo Madrid puede ser espejo de la indudable diversidad cultural de España?

No faltará quien se contente mencionando la existencia de las llamadas «Casas Regionales». La realidad urbana de Madrid haría patente la diversidad de España albergando las varias instituciones en que esa diversidad cobra existencia corporativa: el Círculo Catalán, el Centro Gallego o la Casa de Zamora. Pero en lo tocante a la vida intelectual y literaria de la región o la provincia que nostálgica y sentimentalmente representan, ¿puede decirse que esas «Casas» sean espejo suficiente? No parece que la exigencia deba ser alta para dar una respuesta tajantemente negativa.

Algo análogo cabe decir —y ahora la cosa es más grave— en cuanto a las instituciones y a las personas que más propia y autorizadamente representan la «cultura» de Madrid; las «minorías rectoras», como suele decirse, de su vida intelectual y literaria. Entre los hombres que integran esas minorías, dentro de las instituciones —Facultades universitarias, Ateneos, sociedades diversas— a que pertenecen, ¿se conoce de manera suficiente lo que culturalmente han sido y están siendo las distintas regiones de España? ¿Cuántas de las personas verdaderamente cultas de Madrid son capaces de leer un poema, un cuento o un ensayo en catalán o en gallego? ¿Cuántas son —para no salir de la expresión en castellano— las que realmente saben «cómo está» la vida literaria en Sevilla, en Zaragoza o en Valencia? ¿Cuántos libros catalanes o gallegos —poemas de Carner, Riba o Espríu, semblanzas de José Pla, ensayos de García Sabell y tantos más— pueden ser vistos o hallados en nuestras librerías? Responda cada cual según su propia experiencia y considere *in mente* si la realidad de que esa experiencia procede es nacionalmente satisfactoria.

Además de espejo, la vida cultural de Madrid debe ser modelo para el resto del país. En cuanto espejo, la cultura de Madrid tiene que ser reflejante; en cuanto modelo, esa cultura está obligada a ser creadora. La virtud propia del espejo es la fidelidad; la virtud propia del modelo es la eminencia comunicable. Madrid no cumpliría de manera aceptable sus deberes de capital de España si de su seno no saliesen habitualmente hacia todas las regiones del país creaciones filosóficas, científicas y literarias —la histología de Cajal, el «esperpento» de Valle-Inclán, el pensamiento y el estilo de Ortega, la lírica de Juan Ramón y Machado, la prosa de Azorín, la historiografía de Menéndez Pidal y

Asín Palacios—dignas de servir de modelo a los españoles todos; respuestas ejemplares, en el orden de la inteligencia y de la expresión literaria, al hecho de vivir españolamente en el mundo y en el tiempo.

Cuidado: no trato de decir que sólo Madrid debe ser modelo cultural de España. En principio, toda ciudad puede y debe serlo, y más de una lo ha sido desde hace cuatro siglos. Modelo de España entera debió ser, en más de un aspecto, la Barcelona finisecular y *noucentista*, esa renacida y vigorosa Barcelona en que viven y crean Maragall, el primer Ors, Gaudí, Turró, Picasso, Casas y Nonell; y acaso hubiera cambiado la suerte de España si la eficacia real de aquel modelo barcelonés hubiese sido la que realmente merecía su eminencia.

Vengamos, sin embargo, a Madrid, a este Madrid amenazado de gigantismo en que nosotros nos movemos y somos. Es verdad: en alguna medida sigue siendo modelo de España. Serlo pertenece a su condición de capital; y dada la constitución real del país, parece inevitable que hacia éste irradie la influencia de los literatos, pensadores y hombres de ciencia que en Madrid hablan y escriben. Pero esa medida, ¿es verdaderamente satisfactoria, corresponde a la eminencia demográfica, económica y turística del Madrid actual? Más concreta y toscamente: la cultura de Madrid, su producción filosófica, científica y literaria, ¿en cuántos casos está, desde el punto de vista del magisterio que sobre España ejerce, a la altura de su industria hotelera o de la cifra de sus automóviles? De los «maestros» de Madrid, ¿cuántos lo son de veras? Conteste cada cual según su experiencia y su exigencia. Puesta la mano sobre el corazón, yo debo decir que mi respuesta dista mucho de contentarme.

Mas no sólo espejo de España y modelo para España debe ser Madrid. Debe ser también casa, la casa ocasional o permanente de todos los españoles que a Madrid quieran acogerse, cualesquiera que sean su procedencia y su lengua; y puesto que hablamos de cultura, la casa de todos los españoles a los que justificadamente pueda ser concedido el epíteto de «cultos». La virtud es ahora el ejercicio habitual de la buena acogida. ¿La posee realmente Madrid? En cierto sentido, sí, y de manera eminente. El título de «ciudad acogedora» se halla entre los que más general y complacidamente se otorgan a la antigua Villa y Corte. Pero junto a esta placiente realidad, dentro más bien de ella, ¿no hay acaso otra? ¿No es cierto que las categorías de «provinciano» y de «isidro» pertenecen con indeseable frecuencia a la estimativa cultural del madrileño? La magnificación del «casticismo madrileño» y la conversión del «tipo regional» en motivo de hilaridad, ¿no son, por desgracia, notas reiteradísimas de la vida literaria de Madrid, cuando en el artículo periodístico o en la escena ese vida se ha hecho costum-

brismo? Mientras el término «provinciano» posea un dejo despectivo en la boca o en la pluma de los residentes en Madrid —tantas veces desconocedores de que respecto de Unamuno, Maragall o Rosalía, muchos de ellos han sido provincianos y aun provincianísimos—, no podrá decirse que nuestra ciudad es auténtica casa de la cultura de España.

Y mucho menos —cuarto y último de sus deberes esenciales— escenario idóneo, lugar donde todo español eminente, cualesquiera que sean su procedencia y su lengua, pueda comparecer y brillar ante todo el país. Es inevitable repetir, a este respecto, una fórmula antes usada: algo hace Madrid para ser escenario de toda la cultura española; pero eso que hace se halla muy lejos de ser suficiente. El tímido germen que años atrás fueron los cursos de Jorge Rubió, Carles Riba y José María de Sagarra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad madrileña, ¿dónde ha quedado? No, Madrid no es en medida satisfactoria escenario de nuestra cultura. Quiero limitarme, entre tantos posibles, a un *argumentum ex silentio,* el del barcelonés Salvador Espríu. Mientras un poeta como él no lea en una tribuna madrileña su espléndida poesía catalana —y, si él quiere, su excelente prosa castellana—, Madrid no será plenamente, en el orden de la cultura, verdadera capital de España.

Más de una vez he recordado la estrofa culminante del *Himne ibèric,* de Maragall.

En cada platja fa son cant l'onada,
mes terra endins se sent un sol ressó,
que de l'un cap a l'altre a amor convida
i es va tornant un cant de germanor.

O bien, prosaicamente traducida por mí en alejandrinos castellanos:

Deja la onda marina su canto en cada playa,
mas tierra adentro se oye sólo un eco final,
que de un cabo hasta el otro habla de amor a todos
y se hace poco a poco cántico de hermandad.

¿Resonará en Madrid, al fin, ese cántico? ¿Desde Madrid, ciudad capital de Iberia, se alzará un *Himno ibérico* que dé al de Maragall respuesta oportuna y fraterna?

II

Madrid, ciudad de Europa. Más exactamente, si de veras queremos vivir en nuestro siglo, ciudad de Occidente, de Euroamérica; entidad cultural ésta a la que, no obstante el eslavismo tradicional y las actuales tensiones políticas, no deja de pertenecer la Rusia soviética. Africa

no comienza en los Pirineos. Yo, al menos, no puedo y no quiero admitirlo. Ahora bien: ¿de qué modo debe cumplir Madrid su misión de ciudad de Occidente? Yo diría que siendo o intentando ser —dentro de su volumen, dentro de la peculiaridad que su constitutiva españolía le confiere— espejo, modelo, casa y escenario de la cultura de Occidente.

Espejo de la cultura occidental: ciudad en cuya vida intelectual y artística se refleje con viviente fidelidad cuanto en el orden filosófico, científico y literario han sido y están siendo Europa y América. Denunció hace años Ortega la «tibetanización» de España en ciertos momentos de su historia, su «radical hermetización hacia todo lo exterior, inclusive hacia la periferia de la misma España, es decir, sus colonias y su Imperio». Y cuando España se ha tibetanizado, Madrid, alcaloide de ella hasta cuando deja de ser microcosmos suyo, ha solido vivir absorto en sí mismo, cerrado por ignorancia complacida a lo que allende el Pirineo están pensando y sintiendo los gestores de la historia, y repitiéndose tontamente a sí mismo que sólo con la garantía de entrever de cuando en cuando su figura, sería de veras deseable la gloria eterna. Pues bien: frente al tibetanismo, la abertura. Frente a la tentación de vivirse a sí mismo como espejuelo, la resuelta voluntad de ser espejo de todo lo importante. Sólo así cumple Madrid la parte que en su misión cultural le imponen la diversidad de España y la diversidad de Europa.

No hay ciudad que en alguna medida no sea espejo del mundo a que ella pertenece. Menos aún si esa ciudad es la capital de un Estado. En tal caso, nunca faltará en ella una Universidad y, por lo tanto, un conjunto de cátedras donde en alguna forma se enseñe lo que la matemática, la filosofía, el derecho y la bioquímica están siendo a lo ancho de todo el planeta. Al lado de ella estarán —cumpliendo, a través de su probable nacionalismo inmediato, un superior designio de universalidad— los Institutos culturales de los países que se sienten protagonistas del pensamiento y el arte. Y entre la Universidad y esos Institutos culturales, una red de instituciones diversas —revistas, ateneos, sociedades científicas y literarias— en que el doble deber de «estar informado» y «estar al día» queda más o menos eficazmente atendido. El problema consiste, claro está, en saber si todos estos centros, como con lenguaje geométrico-administrativo suele decirse, cumplen satisfactoriamente su congrua función especular.

Una palabra, tópica desde hace decenios, da una vez más la clave de ese deber y declara el criterio con que su cumplimiento ha de ser juzgado: la palabra «autenticidad»». Una ciudad —Madrid en nuestro caso— deja de cumplir aceptablemente su condición de espejo cuando los diversos ingredientes de la cultura universal no son en ella auténticamente cultivados, o al menos expuestos: la astrofísica, la enzimología,

la sociología, la filología, la genética, el pensamiento filosófico, la creación literaria. Veamos, pues, cómo se llega a ser auténtico en la faena de reflejar la cultura del mundo a que se pertenece.

Tres son, a mi juicio, los requisitos de la autenticidad, cuando ésta atañe a la función del espejo: integridad, actualidad y lealtad. Integridad: que todo lo humanamente importante se halle presente en la cultura viva de la ciudad en cuestión. El hecho de que un país no sea marxista, ¿puede eximirle de conocer el marxismo y de entender lo que éste significa en la realidad y en la historia del mundo? Y lo que digo del marxismo, dígase del existencialismo, del neopositivismo y de todos los movimientos intelectuales más o menos alejados de los que en España —y, por tanto, en Madrid— parecen ser tranquilizadoramente «propios», «castizos» o «sanos». Actualidad: que la versión expuesta corresponda a lo que entonces está siendo aquello que se expone. Nada más penoso que asistir a la presentación de una doctrina —y más cuando quien la presenta abriga una intención polémica—, según lo que esa doctrina era veinticinco o treinta años antes. Lealtad: que la exposición del pensamiento ajeno traslade con fidelidad y, por tanto, con rigor lo que en esa ocasión dirían sus seguidores y secuaces, y no lo que por comodidad uno quisiera que hubiesen dicho. ¿Cuántos pelagianos y cuántos maniqueos *ad usum delphini* no ha inventado la necesidad de hacer polémica antipelagiana o antimaniquea? Desde Pelagio y Manes hasta Karl Barth o Jean-Paul Sartre, pónganse cuantos nombres se quiera.

La mutilación, el retraso y la deformación por pereza o por temor hacen imposible la autenticidad del espejo. Como uno de aquellos de superficie alabeada que había en la madrileña calle del Gato —es sabido que a ellos recurrió Valle-Inclán para explicar su teoría del «esperpento»—, el espejo, en tal caso, ofrece una imagen contrahecha de la figura que está reflejando; cómodo expediente para transmutar Apolos en Vulcanos o Vulcanos en Apolos. Aunque esta segunda transformación no suela ser empeño tan fácil.

Debo aquí añadir que la cultura de Occidente no consiste sólo en ofrecer a los hombres creaciones intelectuales o artísticas originales y válidas para todos ellos, el cálculo infinitesimal, la música de Bach o el método fenomenológico. Consiste también en conocer las culturas no occidentales —las del Oriente asiático, las del continente africano, las de los altiplanos mejicano y andino— para infundir en ellas cuanto en el Occidente es universal y para extraer de ellas lo que para todos los hombres pueda en ellas ser válido. Sin orientalismo y sin etnología, la cultura occidental no es completa. Y también a este esencial ingrediente debe llegar, si ha de ser verdadera, la autenticidad del espejo.

Me pregunto si la cultura de Madrid cumple en medida suficiente esta función especular. Si su Universidad, los institutos culturales que en su seno actúan y sus distintas sociedades intelectuales y literarias, procuran con el ahinco necesario que la realidad actual del pensamiento y del arte de Occidente —con la diversidad, los problemas y las excitantes tensiones internas que dan vida a uno y a otro— sea en Madrid auténticamente reflejada y llegue a ser auténticamente eficaz en la formación espiritual de sus habitantes; en unos, con todo el rigor exigible a quienes se mueven en niveles universitarios y académicos; en otros, según el modo incitador y alusivo que por sí mismas piden las varias formas de la «extensión cultural». Me lo pregunto, y de nuevo me veo obligado a darme una respuesta poco satisfactoria. Unas veces por pereza, otras por tibetanismo, algunas por un temor más o menos bien vestido de paternalismo intelectual, Madrid no pasa de ser, respecto de la actual cultura de Occidente, espejo insuficiente; o, lo que es más grave, espejo deformador. Con lo cual deja de cumplir íntegra, actual y lealmente una parte muy importante de su irrenunciable misión cultural. Al menos así me lo parece.

No sólo espejo; también modelo, casa y escenario del mundo occidental debe ser —de algún modo, en alguna medida— la cultura de Madrid. Modelo de la cultura de Occidente. No, claro está, *el* modelo de ella, sino de uno de los que en el cuerpo plural de esa cultura deben operar. París, Londres, Berlín, Roma, Viena, Nueva York y Moscú, tanto por sí mismas como por su condición de mediadoras del país a que pertenecen, reflejan o deben reflejar —digan sus conocedores cómo Moscú cumple hoy este deber— la rica diversidad cultural de todo el Occidente; y deben, a la vez, ofrecerle creaciones intelectuales y artísticas que él pueda hacer suyas. Dentro de la *unitas multiplex* que por esencia es la cultura occidental, todos sus miembros pueden y deben ser modelos de los restantes; cada cual en la medida de su volumen y de sus fuerzas. Así, sin la vehemente desmesura con que el genio unamuniano la propuso, plantearía yo hoy la consigna de la «españolización de Europa».

El número de libros traducidos a los distintos idiomas cultos, de dramas y comedias representados en escenarios extranjeros, de filmes proyectados allende las propias fronteras, de autores en los sumarios de las revistas de ultrapuertos y de conferenciantes en las tribunas científicas internacionales, da una idea precisa acerca de la eficacia con que un país o una ciudad son modelo para los restantes. Sí, Madrid produce libros traducibles y traducidos, y de Madrid salen comedias, filmes, articulistas y conferenciantes hacia los varios países del

mundo occidental. ¿En medida suficiente? ¿En la que debe corresponder a una ciudad europea de dos millones y medio de habitantes? No lo creo.

III

Madrid, en fin, concapital de la lengua castellana. Concapital, porque de ese mundo son también capitales Buenos Aires, Méjico, Santiago de Chile, Bogotá y quince ciudades más. A su condición de capital de España y de ciudad de Occidente, Madrid une la que le confiere el idioma que sus gentes hablan.

¿Qué deberes le impone esta esencial nota de su propio ser? Por lo pronto, uno: el de ser sensible a lo que histórica y humanamente representa el empleo habitual de su idioma; un idioma que de alguna manera configura el espíritu de ciento cincuenta millones de hombres. La nobleza fonética y semántica del castellano —la excelencia que su propia naturaleza le confiere— subsistiría idéntica aun cuando sólo lo hablasen, como en tiempos del Conde Fernán-González, los habitantes de «un pequeño rincón» de Iberia; pero además de esa intrínseca nobleza, perceptible cuantas veces se le oye dignamente pronunciado, posee otra de orden histórico, la que a lo largo de casi cinco siglos le ha añadido su creciente extensión universal.

Tal vez no sea inoportuno que yo cuente aquí mis cuatro máximas emociones de hispanohablante, los cuatro momentos en que mi sensibilidad al hecho de hablar castellano ha sido más recia y hondamente conmovida.

El primero, cuando descubrí que el castellano es *levadura;* y que, como tal, transforma sin apenas ser transformado. Tal es la experiencia lingüística que ofrece Buenos Aires. Hacia 1850, Buenos Aires era un pequeño burgo criollo junto a las aguas leonadas del Río de la Plata. Pronto llegó el aluvión de los inmigrantes; y entre ellos, al lado de los gallegos, los castellanos y los vascos, dominándoles en número, los italianos, los ingleses, los dálmatas, los polacos, los alemanes, los libaneses. ¿Qué iba a pasar con el castellano? ¿Quedaría anegado por esa descomunal inundación lingüística, sería al fin disuelto por ella? Ciertos fenómenos suburbanos —el lunfardo de la Boca, la lengua franca de «compadritos» y «malevos», la letra de los primeros tangos— así lo hacían temer. ¿Cómo olvidar, valga este solo alto ejemplo, la pretensión idiomática y estilística subyacente a *El hombre de la esquina rosada,* de Jorge Luis Borges? Pero el castellano, por obra de los criollos de Buenos Aires y de los «gallegos» de la Península Ibérica, ha prevalecido y es cada día más vigoroso. Borges ha venido

a ser un clásico de él. Y sin renegar de su estirpe, y aunque no deje de operar en ellos la sugestiva querencia porteña, los Groussac, las Storni, los Marechal, los Molinari, los Sábato, los Levene y Levillier, los Houssay, los Battistesa, Dell'Oro y Amadeo, en el castellano común piensan y escriben. Envuelto por la sobreabundante harina de los restantes idiomas, el castellano ha actuado como levadura, y la Argentina sigue siendo patria segunda de todos los que en ese idioma tenemos, unamunianamente, «la sangre del espíritu».

El segundo, cuando el castellano se hizo ante mí, como tantas veces en cuatro siglos, *huésped de la soledad cósmica.* Fué, hace casi veinte años, en una playa de Chile, al sur de Concepción. Unos amigos me habían llevado hasta allí. Entre los Andes y el Pacífico, sólo el rumor de las olas que venían a morir sobre la arena. Todos callamos, ganados por un extraño y fuerte sentimiento de primeros pobladores del cosmos. Y en aquel momento, surgente de nunca sabré dónde ni quien, una voz que decía en nítido castellano: «¡Oye...!» Mi idioma llegaba entonces a mi oído como si fuese, sobre la haz entera del planeta, el único testimonio sonoro de la condición humana.

El tercero, en un poblado indio del Ecuador. Un grupo de españoles, congregados por una asamblea iberoamericana, íbamos en excursión festiva hacia la línea equinoccial; y el vocero de la comunidad, vestido con el poncho dominguero, nos recibió leyéndonos una inolvidable salutación que comenzaba así: «¿Te acurdais, amu de la Mamatierra Ispaña, del otro lado de la cocha (el agua, el mar), cuando hezú de vener el patrún Crestóbal Colón, hace timpus? Le hicimos de ver lo que llegó con rupa de fierru, cun caballo asustador y cun palu que mandaba truenos...» Ahora, el castellano se me revelaba, conmovedoramente, como *agente de occidentalización,* como primera y tosca argamasa de una expresión humana que a través de él se asomaba por vez primera al ámbito de la historia universal.

El cuarto, hace pocos meses, en un programa de televisión destinado a presentar al público español los sefardíes de Jerusalén y Tel-Aviv. Un viejo hablaba con sencillez y soltura el antiguo ladino, y mediante él nos hacía llegar los recuerdos de su estirpe. A través de años, leguas y mil diversas vicisitudes —entre ellas, las terribles deportaciones y matanzas de Salónica—, el castellano mantenía indemne su sonido del siglo xv y aparecía ante mí como un viejo *aderezo familiar;* ese que a veces puede ser conservado de generación en generación, y en medio de los usos y las modas del mundo en torno es usado para dar testimonio de la pertenencia al linaje propio. Un linaje, en este caso, hecho más de lengua que de sangre, más de alma que de tierra.

¿Es Madrid bastante sensible a la diaria distinción que le da el hablar y el escribir en castellano? ¿Procura con suficiente empeño la perfección de su idioma propio? A través de él, ¿trata de ser espejo, modelo, casa y escenario del mundo que como suyo lo habla? ¿Está suficientemente informado de lo que ha sido y es la cultura de ese mundo? Y si no lo está, ¿tiene al menos conciencia de no estarlo? ¿Cuántos de los libros editados en Iberoamérica llegan hasta él, cuántos de los en él editados llegan a Iberoamérica? ¿Cuántos docentes y conferenciantes de ultramar ocupan sus aulas y tribunas? ¿Cuántos articulistas hispanoamericanos aparecen habitualmente en sus diarios y revistas? ¿Acaso los que exige su condición de concapital de una lengua planetaria?

Preguntas, nuevas y reiteradas preguntas. Contéstenlas con precisión los poseedores de datos y estadísticas; y luego de haberlas contestado, díganos cuánto dinero y qué instrumentos inéditos serían necesarios para remediar la deficiencia. Porque deficiencia, esto es lo que ahora importa, la hay. Madrid, capital de España, ciudad de Occidente y concapital de la lengua castellana, no cumple satisfactoriamente su exigente misión cultural. Despertar entre los habitantes de Madrid esta inquietud, suscitar en algunos de ellos la ambición de ser titulares y operarios de una ciudad que en el orden de la cultura es lo que debe ser—señalar, en suma, la actitud intelectual y moral previa a presupuestos y organizaciones—, era el único objetivo de mi ensayo. Si éste es leído con buena voluntad, acaso no resulte del todo inútil.

Pedro Laín Entralgo
C/ Ministro Ibáñez Martín s/n.
MADRID-15

MUSICA AMENAZADA

POR

FELIX GRANDE

Para
Bernadette Clairtent
Catherine Spinetta
Jacqueline Imbert
Nicole Avent

EL CORO

(Ante una grabación del Ensemble vocal Philippe Caillard.)

Vienen hiriendo, restañando;
hieren de tanto restañar.
Voces mágicas, voces remotas
por entre los dientes del tiempo
y casi trágicas de inocencia.

Cantan desde siglos pasados:
el XVI, el XVII...
Cuentan historias demoledoras
de la ilusión y de las parejas
(se diría que el universo
era entonces hablar de amor);
mencionan el lecho y la espera,
la famosa ventana, el pañuelo,
la emoción de verse pasar
y las horas, las horas, las horas...:
se querían; se hacían sufrir.
Y componían una canción.

Espantosa dulzura, chorro
de luz o de misericordia,
música mágica,
¿a qué vienes?

Te filtras suave por los muros
de las edades y del silencio
y apareces como un fantasma
lastimado por tanto viaje,
y caes aquí:
                    en este teatro
de tres mil millones de solos
que chapotean entre la infamia,
el miedo a la guerra, el hastío,
la cósmica melancolía.

¿Verdaderamente traeis
una misión, voces tremendas?
Este siglo de espanto diario,
de contabilizado rencor,
de odio mecánico, de hambre
regateada por el cinismo,
de soledad de pedernal,
de caos de bronce... Voces, voces,
aquí llegais, aquí sonais:
¿cómo justificaros? ¿cómo
resistir a la atentación
de aullar de ira y de miseria
ante vuestro lóbrego encanto?

Porque también mentís al tiempo
de vuestra procedencia: entonces
también era una selva el mundo,
se mataban y se robaban
unos a otros, los poderosos
chupaban sangre de los débiles,
los pobres de espíritu eran
pisoteados.
                    La barbarie,
la encenagadora prehistoria,
ha abdicado de siglo en siglo
y ha llegado hasta hoy, apartando
dignidad y besos de amor.

¿Cómo justificarte, música?
¿cómo perdonaros ahora,
voces compasivas? Hemos llegado

en la vida a un punto difícil:
nos conmovemos y sentimos
por ello culpabilidad,
como si sólo fuera posible
amar en forma de odio.

... Pero vosotras
seguís sonando e incidiendo
en la tierra bombardeada;
vosotras, voces de paciencia,
continuareis narrando historias
de dulce amor y pena suave
cuando todos seamos ruina
y un nuevo siglo tome el fardo
de nuestra desesperación.

Así, ¿por qué justificaros?
¿no sois también la realidad?
¿no sois el sueño de bonanza
que atormenta al planeta en la sien?
¿no venís para recordar
que el corazón cobija un torpe
y tímido deseo de amor?
¿no os vestís con ese ropaje
sonoro de memoria y origen
para que el corazón comprenda
que aún conserva su oficio lejano?

Cuando todos, música mágica,
bajo el miedo, el cansancio, la edad,
la guerra o el asesinato,
hayamos desaparecido,
¿qué otra cosa podríamos legar
más humana que tú?, ¿qué herencia
más rica que tu majestad,
tu lágrima y tu compasión?
¿acaso no habremos servido
a la rueda del universo
así: amándote, sufriéndote
y entregándote, sumergidos
en tu pavorosa piedad?

Voces de los tiempos remotos:
habéis llegado hasta el desastre
desde el desastre, hacia el desastre;
pero, ¿cómo no preguntarnos
si venceréis alguna vez,
si no es ya una lenta victoria
vuestra permanencia, increíble
y sagrada como un perdón?

IMPRESION JUNTO A «LA INACABADA»

Miro el disco girar, girar, girar.

Escucho en esa música
la miseria del mundo,
los siglos que sonríen
como desde el hospicio
con sus encías desarropadas,
la intimidad feroz
de las alcobas de la tierra
donde las gentes han velado
el cadáver de su ilusión;
ahí, girando en el disco,
se encuentra la implacable
y más sombría igualdad
conseguida hasta hoy:
la pesadumbre del género humano.

Miro el disco girar;
veo figuras de hombres
y mujeres y ancianos
bajo la nieve, caminando
aplastados por su destino.
Veo tu adolescencia
aprisionada en el invierno,
vestida con harapos y hambrienta;
veo un poco de candor insensato
en tus ojos enfebrecidos.

Gigante: veo tu insomnio
solitario, tus lágrimas.
Giran las calles de los arrabales
apuntaladas de seres enfermos
que tosen, saludándose
con timidez y hastío
—qué tristeza en el parque:
el aguanieve inutilizando
a los bancos vacíos, y el silencio,
el único habitante que soporta
tanta calamidad—. Veo tu mirada
arrastrándose por las tapias.

Franz, cuánta noche.
Ya no se sabe bien si eso que ves
son tus famélicos amigos
o las figuras de una pesadilla
fraterna y horrorosa;
ya no se sabe bien
si es el genio o el miedo
lo que te bambolea.
Cierras y abres los ojos
sufriendo como un perro
y escribes una música desesperada
que ruge de misericordia.

¿De dónde extraes la misericordia?
Cierto que el arte es esa jugada
que convierte al fracaso en piedad;
la impotencia, en un fino
cordón que une a los seres
por el meñique desvalido;
pero, ¿tanta piedad?
¿de entre tanta agonía tanto amor?
¿de tanta soledad tanto fermento?
¿Qué energía te quedó sin morder
por la manada de los años crueles?
¿O era precisamente
que la desgracia te llegó hasta el hueso
y allí, exhausta, se detuvo
incapaz de continuar su destrozo
y pavorosamente mellada, envejecida?

Cuánta severidad en la catástrofe,
qué cogollo de alma. Miro el disco
girar, girar, girar,
veo caras descompuestas,
veo barrios, charcos, veo
enormes cantidades de Europa,
veo las convulsiones
y el cimiento de la miseria,
veo la lenta epilepsia
de la desolación.

Y veo el rostro enhiesto
del creador de música,
desgarrador Franz Schubert
congelado de hambre;
enfebrecido y sacudido
por la patética necesidad de su creación,
trabajando su música,
trabajando su vida,
trabajando su siglo, interpretando
a su manera angelical y atroz el mundo;
chorreando piedad
y desastre y cariño y espanto,
sorbiendo un vaso de agua,
frotándose las manos heladas
y volviendo a su música
arrebujado en su grandeza,
casi electrocutado en ella,
esclavo de su libertad.

CONJETURA PARA CHOPIN

Ahora que su memoria, lentamente,
se esculpe con materia de olvido;
ahora que su nombre se adhiere a legajos humanos
para florecer en sombrías gargantas
que no han nacido todavía;
ahora que aquellos valses, la nevada hoguera,
los hijos de su cráneo que tiritaba de pasión,

cubren carrera al paso reflexivo y oscuro
de generaciones futuras;
ahora que comprendemos, desde el fondo
de nuestra inmaterial sustancia, el miedo,
que un hombre nace y, por sufrir,
sigue naciendo durante siglos
y que no obstante
hasta su memoria se agota de la vida
y se cierra;

ahora,
inclinémonos a esa tumba,
contemplemos ese mármol soberbio,
esa impostura que asegura preservarlo
y pensemos que aquel cerebro sofocado
conocía su suerte más allá de su fama
y que su corazón discutía con el río de siglos
que iba a arrastrar a su inmortalidad
hasta el olvido poderoso
y que sus dedos, en el piano, creían golpear
pequeños catafalcos de los hijos de los hijos,
lápidas negras y lápidas blancas al otro borde del futuro;

pensemos
que aquella criatura de pánico indomable
vivió un tercio de siglo
pero que hozó la humanidad entera
desde el origen acorralado de leyendas
hasta ese fin del tiempo que se pierde en la idea
como un eco lejano de pasos en el cráneo;

pensemos
que aquella critura vió, sentado al piano,
el silencio de los destinos,
la caída de los grandes al abismo
en donde el grito de victoria,
errante, se desnutre y se apaga,
la prescripción de todo hombre, ejecutada
con una atroz monotonía;

y ahora, deduzcamos
que aquel muchacho, Federico,
el polaco que supo
desenfrenar la nada que deambula

en la caverna de nuestro corazón,
no fue de amor únicamente
de lo que fabricó su bloque de catástrofe,
no fue de enfermedad tan sólo
de lo que su quejido se echó a andar
como un ciego solemne en un jardín deshabitado,
sino que la mirada de su horroroso raciocinio
había asistido a la agonía de los inmortales
y con esa visión tatuada en sus ideas
miró el papel pautado y
tal vez llorando
definió la grandiosa desdicha de nacer sin destino.

LA MUSICA ULTIMA

Se moría de una vez naufragando en redondo
entre cuatro paredes y una gotas de música:
escuchaba el sonido con tan grande avaricia
que creía morirse despacio, desde lejos.

Quería lamer la música, el son de su existencia
chocando años y años por las peñas del mundo;
quería lamer el dulce estrépito de aquella
vida que le agredía alejándose en círculos.

Pensar, sufrir y amar eran un mismo espasmo.
Vio rostros: de personas, de ciudades, de ideas.
Atolandrado, quiso perdonar —¿perdonar?
...Se apagaba escuchando la música delgada.

Se le reunían todas sus alucinaciones
en una melodía inexperta y gravísima.
Se le formaba el feto de su cero en el alma,
un cero melancólico como un brocal sin parra.

El, su vida, su historia, su edad, su estilo, todo
devenía cero; era el fino cataclismo,
la gran carie. Y oía unas gotas de música
maravillosa y torpe, anónima y genial.

Se oía nacer, oía las canciones de boda
de sus antepasados remotos, el chirrido
de las camas abuelas, bisabuelas, fundiéndose
en la pasión horrible de la continuidad.

Cerrábanse las puertas, tragaluces, ventanas;
los precintos lo hacían cada vez más recluso;
pronto sería el recluso completo e infinito;
la cárcel increíble se cerraba sobre él.

Lamía y lamía aquella música de los astros,
de la tierra y los siglos, de su barrio y su vida,
de su alcoba y su adiós. Se moría lamiendo
la música que sobre su cráneo goteaba.

PRELUDIO

Apaciguaba al hombre sin hurtarle sus penas,
ensanchaba su fuerza cavando en su emoción;
música, dulce ofidio sin veneno, que llenas
de tiempo la cabeza, de musgo el corazón.

Nos zurcías, enhebrado tu hilillo de defensa
como un inacabable cordón umbilical;
madre misericordia, lograbas, sin ofensa,
ser algo así como una limosna universal.

Tu abrazo se iba abriendo como una noche en calma
restañando a la frente su diverso sudor;
traías una oleada muy cósmica de alma
y un perfume de cráneos agotados de amor.

Félix Grande
Alenza, 8, 5.º C
MADRID-3

LAS RATAS EN LA POESIA EXPRESIONISTA ALEMANA

TEORIA DE UNA CONSTANTE VISIONARIA

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de éstas.
«El Apocalipsis», de Juan de Patmos.

SENSIBILIDAD Y TINIEBLAS

«Llorar es distinguido y bello» en el siglo XV (HUIZINGA: *El Otoño de la Edad Media*). La gran visión del hombre se resumió de una vez por todas en el Ecclesiastés: Vanidad de vanidades, todo vanidad. Esto dijo el Predicador. «Lo que principalmente se necesita para el uso de la vida humana es agua, fuego y hierro, sal, leche y harina de trigo, miel y racimos de uvas, aceite y vestido.» El resto son las dificultades de un estadista: «Llorar, llorar, ¿qué lloraré?» (T. S. ELIOT). Y el llanto de los poetas. Andreas Gryphius, por ejemplo, el gran barroco pronunciando las mismas palabras aprendidas de memoria y experimentadas: *vanidad, vanidad.* No ves por todas partes más que vanidad sobre la tierra, ceniza y polvo, ni el bronce ni el mármol son eternos, juguete ligero del tiempo. ¡Ah, qué es todo eso que tan precioso parece a nuestros ojos! Nada más que vil nada, sombra, polvo y viento. Gryphius, viviendo en una atmósfera de danza macabra, piadoso como los hombres de la Edad Media, como el mismo Dante. Cantor de este «valle de lágrimas» y unos de los bellos precursores de la angustia. El realista Gryphius, poeta de las tinieblas, uno de aquellos que han visto con la *visión directa;* y meditado sobre el cementerio y la última mansión de los difuntos. Aquel mismo que escribió un soneto sobre la tempestad allá por el año 1636.

A partir de 1760 la poesía alemana implanta la moda de los temas fúnebres. El amor por la noche se manifiesta en Hölty, poeta de la nostalgia sentimental, y en el más grande de los preclásicos, Klopstock, cuyos discípulos despliegan los mismos motivos tristes de soledades y tumbas. El tono melancólico había sido promovido por la lírica inglesa de los deístas. Todos los manuales se refieren a las *Noches* lúgubres de Young y a la *Elegía* escrita en un cementerio rural de Gray. Se propaga el gusto por lo nocturno fantasmal. La mansión de los

muertos es la escena predilecta para la meditación; los ayes patéticos se concentran en los críticos momentos del adiós eterno. En medio de la noche, bajo la luz de una linterna, tiene lugar en el sombrío decorado un funesto entierro: el del ser amado.

El campo solitario, los espacios desolados suscitan sentimientos de dolorismo cósmico. Goldsmith ofrece una muestra típica de romanticismo paisajístico en su *Deserted Village*. (Un «idiota inspirado», le llama Horacio Walpole. Siempre serán ridiculizados los espíritus románticos. Y entre ellos mismos se ridiculizan: «Tiene mucho de hiena versificando en las tumbas», piensa Nietzsche de Dante.)

Con la fiebre ossiánica se incrementó el ensueño nebuloso. Herden y Wieland descubren a Shakespeare. En las almas se despierta la pasión por lo legendario, la vida primitiva de los pueblos nórdicos. Visiones pavorosas pueblan la imaginación. Jean-Jacques Rousseau, el «maestro de las almas sensibles», inventa la divación pura estimulado por el Ossian de MacPherson, que resulta ser un falso primitivo. Entonces se prepara el romanticismo de escuela. Los idilios y las odas anacreónticas del gracioso rococó dejarán paso a la lírica filosófica de cogitaciones y de cuitas. Se idealiza la Naturaleza. Paisaje y emoción se confunden. La poesía se da cita con el lugar. Sólo importa la emoción poética. «Siento, luego existo» es la fórmula opuesta al cartesianismo. La sensibilidad roussoniana difunde la sentimentalidad elegíaca, los cantos crepusculares. Se resucita la balada, una de las formas tradicionales de la poesía. Bürger, ebrio de Shakespeare y de Ossian, crea su *Lenore*, la balada briosa y endiablada plena de espectros y tensión nocturna. Se ha inaugurado el tenebrismo en la poesía alemana. La definición de lo romántico, objeto de controversia y variaciones de época, fué dada por el mismo Rousseau cuando llamó románticos a los lugares solitarios y salvajes. Pero las verdaderas tinieblas del mundo fantasmal aterrorizaban el alma sensible del solitario de Ermenonville, precursor del romanticismo. He aquí su propia confesión: «Una desdicha, cualquiera que sea, jamás me turba ni abate, mientras sepa en qué consiste; pero tengo propensión a temer las tinieblas: me asusta y me repugna su lobreguez; lo misterioso me inquieta siempre, es harto contrario a mi carácter abierto hasta la impudicia. Creo que el aspecto del más horroroso monstruo me asustaría poco; mas si de noche creo ver una figura bajo un lienzo blanco, tengo miedo». *(Confesiones)*.

El gusto por lo extraño de la fantasía es una constante del espíritu abisal de los poetas alemanes. Acaba por el desenfreno de la imaginación, la *Einbildungskraft* creadora de la gran fantasmagoría cósmica. Recordemos la alabanza de Goethe «a la eterna inquietud, eterna

moza hija de Júpiter, la Fantasía». Los románticos empredieron la lucha contra la razón humillante (la «ramera razón» de Lutero), originándose las violencias pasionales de los *Stürmer* y los *Dränger,* discípulos de Rousseau: «Cuando el hombre comienza a razonar, cesa de sentir».

La rata de Shakespeare

Se había heredado de Shakespeare un repertorio demencial. Wieland, su primer traductor en lengua alemana, fué también el primero en compararlo con los grandes genios de la pintura; en 1758, escribía entusiasmado: «Le amo con todos sus defectos. Es casi el único que sabe pintar los hombres, las costumbres y las pasiones del natural; posee el raro talento de embellecer la naturaleza sin traspasar las proporciones. Su fecundidad es infinita. A lo que parece, no ha estudiado más que la naturaleza. Uas veces es el Miguel Angel, otras veces, el Correggio de los poetas.» La primera generación de los *Stürmer,* el *Sturm und Drang* («Tempestad e Impetu»), a la que perteneció Goethe, se formó entre los jóvenes escritores versados en Shakespeare, los *shakespearefest.* Eran fervientes del gran Will. Se shakespeariza. Crímenes, suicidios, escenas de locura, amores desdichados, brujería. Los raptos de novias entran en la literatura tempestuosa. El aire se puebla de espectros. Un espeso mundo de magia congrega hadas y gnomos, monstruos y diablos. La fauna nigromántica instala la regla del pavor; los bichos inmundos se identifican con las pasiones. El orbe de lo corrupto expande pestilencias. En fin, la carroña de Baudelaire y las ratas expresionistas encuentran formidable pauta en Shakespeare. Así como el venusismo macabro surgido del tema de Ofelia como modelo. Veamos unos pocos ejemplos de «Hamlet» y «Macbeth». Cuando el Espectro habla a Hamlet de la bestia incestuosa, adúltera, y de sus pérfidos regalos, lamentándose de la miseria de un tal ser, llega a decir que la lujuria:

unida a un ángel de fuego,
se cansará de su lecho celeste
y hará su presa de inmundicias...

(Act. I, esc. V.)

Hamlet pide a Polonio que sea honesto y le dice:

Y si el sol engendra gusanos en un perro reventado,
¿cuál es la carroña digna de ser besada...? ¿Tenéis una hija?

(Act. II, esc. II.)

Hamlet habla a Guildenstern de su humor desolado y le declara su opinión sobre el Universo:

... sí todo eso no es para mí más que un repulsivo
acopio de vapores pestilenciales. ¡Qué obra maestra el
hombre!

(Act. II, esc. II.)

Hamlet, solo, delira:

Deslío mi corazón con palabras, palabras
¡como haría una ramera! Palabras obscenas,
dignas de una perdida o de una alcahueta. ¡Qué horror!

(Act. II, esc. II.)

La Reina pregunta a Hamlet, desesperada, qué debe hacer ella. Le responde:

... que ese engreído os atraiga a su lecho,
que os pellizque la mejilla lascivamente, que os llame
su ratón, y que con dos besos fétidos...

(Act. III, esc. IV.)

El Rey le pregunta a la Reina por Hamlet: «Eh, Gertrudis, ¿dónde está Hamlet?» La Reina responde que anda luco como cuando viento y mar chocan para ver quién es el más fuerte y que:

... En su frenesí
detrás del tapiz oye algo moverse,
saca la espada rápido, grita: ¡una rata! ¡una rata!
y en el arrebato de esta idea, mata
al pobre viejo que estaba escondido.

(Act. IV, esc. I.)

En la landa desierta charlotean las tres brujas bajo los truenos. Una de ellas viene de degollar a los puercos. Otra cuenta lo que le acaba de pasar, a saber: que la mujer de un marino tenía en la falda castañas y masticaba, masticaba; le pidió: «Dame de eso». Pero la mujer la echó de allí por bruja...

Su hombre partió para Alep, es patrón en el Tigre:
Pero en un coladero yo bogaré hasta allí
y como una rata con la cola cortada
¡yo lo haré, haré, haré!

(*Macbeth*, act. I, esc. III.)

Toda la zoología necrófila y vampiresca de la literatura negra y de la gran pintura fantástica arranca de la dramaturgia shakesperiana: Cuervos, buitres, buhos, sapos, serpientes, langostas, gatos, perros, ratas, murciélagos, escorpiones, lechuzas y también tigres, lobos, osos, rinocerontes...

«¡Oh! Mi espíritu está lleno de escorpiones, querida esposa!», dice Macbeth a Lady Macbeth. Y al instante mismo menciona a los murciélagos:

Sé pues dichosa: antes de que los murciélagos
alcen su vuelo enclaustrado, y antes
que bajo el mandato de la negra Hécate
el escarabajo nacido en el muladar, con sus zunbidos sordos,
haya sonado el bostezador cubrefuego de la noche,
se habrá hecho un acto a la fuerza lúgubre.

(Act. III, esc. II.)

Esta «fuerza lúgubre» de la «negra Hécate» crea el gusto del miedo por excelencia romántico. La *Lenore* de Bürger es un modelo de estilo tremebundo. Pero Macbeth ha superado el espanto de la pobre Lenore. Habla solo:

Casi he olvidado el gusto del miedo;
hubo un tiempo, mis sentidos sentirían frío
al oír un grito nocturno, y mi cabello
por un relato fúnebre se habría erizado
como animado de vida: estoy ahito de horrores;
lo atroz, familiar a mis pensamientos sangrientos,
no puede sorprenderme más...

(Act. V, esc. V.)

Wilson Knight, en su ensayo titulado *Macbeth and The Metaphysic of Evil,* al estudiar la «pesadilla de un infierno consciente» y su metafísica del Mal, se detiene a considerar las fantasmagorías de ese mundo de dudas y de tinieblas que engendra extrañas, horrendas criaturas: «un sorprendente simbolismo del desorden, sugerido por imágenes de animales, recorre toda la pieza». Lo hemos visto en los pasajes citados sin necesidad de insistir en las tres brujas dentro de la caverna (act. IV, esc. I), en pleno aquelarre de encantamiento del Caldero. Ahí se trata de una evocación demonológica al estilo clásico de conjuros onomatopéyicos, una nigromancia hermética a base de juegos de palabras monosilábicas. En el caldo infernal hierven los animales más inmundos. Y precisamente Wilson Knight analiza el carácter de pesadilla de ese terror nauseabundo como pura conciencia del miedo universal. El simbolismo apocalíptico se desprende del ambiente ma-

terial de tinieblas amenazadoras sin la exclusiva sugestión del repulsivismo animal; el clima de estupefacción es completo en la actuación enfurecida de hombres y bestias: «Somos conscientes de una horrible anomalía en el mundo, y de nuevo sentimos su irracionalidad y su misterio. A medida que nos dejamos impresionar por todos esos detalles, tomamos fuertemente conciencia del carácter esencialmente apocalíptico de este universo. Nos encontramos delante del misterio, de las tinieblas, de lo monstruoso, de la fealdad, por consiguiente del miedo. La palabra «miedo» aparece por todas partes. Todo simboliza el «miedo»». En suma: Macbeth es el Apocalipsis del Mal.

Nace Goya

La plancha 43 de los *Caprichos* de Goya fija la divisa de la fantasía descabellada: «El Sueño de la Razón produce monstruos». El sueño de la razón era la burla grotesca al espíritu estudioso, que era el afán doctrinal del Siglo de las Luces, la *Aufklärung* académica y profesoral con sus rigurosas artes de pensar, sus teorías de la razón, su arte de vivir según la razón y la virtud, máximas aspiraciones de los amigos de la verdad o *Aletophiles.* Bajo las influencias extranjeras (el clasicismo francés y el moralismo inglés), la literatura alemana se lanzaba a la busca de una doctrina a principios del siglo XVIII. Las reglas y los cánones, al gusto francés, impusieron las didácticas de Retóricas Poéticas y Lingüísticas, mientras que la escuela inglesa tomaba sus modelos de Addison y de Milton. *The Spectator* ofrece el tipo perfecto de literatura edificante; Milton, el ideal supremo de la imaginación poética. Las enseñanzas miltonianas son recogidas por Bretinger en su *Arte poético crítico,* y resumidas así: «lo maravilloso representa la cima de la poesía siempre que se sitúe dentro de los límites de lo verosímil disfrazado». Cuando el célebre Gellert encanta con la lectura de sus bienintencionadas fábulas, es decir, en plena filosofía racionalista, nace allá Goya. La primera generación romántica, los poetas del *Athenäum,* es, pues, contemporánea de la implacable sátira goyesca. Un pintor suizo, Füssli, crea la Pesadilla de animales disformes; los caballos saltan por las ventanas. Los Caprichos y las Pesadillas de estos dos pintores corresponden al espíritu de la literatura de finales del siglo XVIII, avanzando el romanticismo. Los temas miltonianos y fáusticos se introducen en la pintura: lo macabro y diabólico pasa a los lienzos. Horripilantes murciélagos pululan en los sabbats, asnos y monos asumen la monstruosidad del alma humana. Esta monstruosidad la descubren pronto los románticos alemanes: «Aquel que se conoce, por poco que sea, dirá que el hombre es un monstruo»

(Tieck). La ironía, la escuela de la duda de los románticos, coincide con las constantes interrogaciones de los grabados de Goya.

No se presta atención más que a lo extraordinario, a lo individual. Se ama el exceso, la tragedia. La belleza de las tempestades y de los claros de luna revelan la estética de los contrastes. Los románticos dulces se contentan con la poesía del sueño, de ambiente lunar, de demonios evocados bajo el sentimiento de «poca realidad». Es menester retroceder a los poderes nocturnos del teatro romántico alemán con Kleist y sus furias, sus mujeres, perras, y Walkirias simultáneamente, para introducirnos en la tragedia radical. Los versos llameantes de Pentesilea: «Y que mi cuerpo palpitante sea arrojado como pasto a los perros devorantes, a los pájaros inmundos». La patética expresionista, su simbología animalesca de sentina, tiene precursores en la *Schicksalstragödie,* expresión del nihilismo y del desgarro absolutos; sobre todo en la tragedia del *Ser* de Kleist, a quien Goethe reprochaba el gusto malsano por los aspectos «viles y alarmantes».

Las ratas de la «Kulturkuriosa»

La magia negra acapara el espíritu de Goethe. En la *Noche de Walpurgis,* la *Cocina de Brujas* y *Selva y caverna,* introduce los misterios de la maléfica fantasmagoría nórdica. La cultura fáustica, opuesta a la cultura clásica, surge como una reencarnación del alma barroca. El apetito de curiosidad reniega de la erudición metódica. Los relatos extraños del romanticismo de Berlín, impregnados de realismo y de fantasía, iauguran la cultura de lo curioso, los *curiose Geschichten.* La miscelánea procura la mejor fuente de inspiración. De los baúles maravillosos se saca la perla; el oro, de la rareza. Archim von Arnim colecciona antiguallas literarias, memorias, tradiciones folklóricas. Un mundo pleno de larvas en los cajones de papeles embarullados origina gérmenes, fetos de ideas y de imágenes. Lo más escondido y extravagante es tesoro de poesía. La imaginación se encabrita. A esta clase de ladrón de oscuridades se les llamó *erinnerungssüchtig,* descubridor de citas y de historietas. Tal era el gusto de Lutero en sus conversaciones de sobremesa. Como por ejemplo: «Había en Erfurth dos estudiantes, uno de los cuales amaba tanto a una muchacha, que no tardó en volverse loco. El otro, que era brujo...». Cosas así, leyendas y maravillas olvidadas en los libros populares, estimulan poderosamente la imaginación. Los románticos eran espíritus enamorados de lo pintoresco, de todo lo raro y fascinante. Desenterrando anécdotas consiguen edificar morales y encantar a los lectores con relatos insólitos. Arnim no sentía tanta adoración por la Edad Media y tampoco le

gustaba soñar. Su interés se dirigía a un pasado reciente, las guerras napoleónicas. A propósito de estas guerras, he aquí una pieza muy curiosa de la «Kulturkuriosa»», donde se nos presenta a Napoleón en Egipto..., expulsado por las ratas, y no por los hombres. Así se dice en la crónica de *Kemmerich:*

> «Por la noche roían los arreos de cuero, de tal modo que los jinetes tenían que ir a pie porque las sillas no se sostenían sobre los caballos. Asimismo devoraban las correas de los fusiles, las cartucheras, las botas, cuando los soldados estaban durmiendo por la noche, de tal modo que muchos de éstos tenían que llevar el fusil al hombro y los cartuchos en los bilsillos. Si el rancho era servido en las tiendas, las ratas se echaban hambrientas sobre los platos puestos en la mesa. Aunque se mataran veinte o treinta de ellas, las otras seguían comiendo sin inmutarse; pero a los soldados se les quitaba el apetito...»

Entre otros símbolos, la rata es una deidad de la peste en Egipto y en China. Ya veremos cómo la imagen de la *Rattus* en la poesía expresionista alcanza esta óptica pintoresca del horror por el horror. Imagen dinámica por excelencia, se constituye en foco de abstracción simbólica: la destrucción, el caos. El nido de ratas es una visión fanática de los expresionistas.

Poesía de hospital

¿En qué se diferencia la poesía antigua de la poesía moderna? ¿Y quién fué el primer poeta moderno? Y tercera pregunta: ¿la poesía clásica nombró alguna vez la rata en sentido propio o figurado? Nuestra tesis de la rata estriba en esto, es el momento de decirlo: que se trata de la imagen-límite del estilo caótico de la poesía moderna preconizada por el romanticismo dionisíaco o fáustico considerado como una reencarnación del barroco. Por tanto, la lírica moderna empieza a prefigurarse en Europa en el siglo XVI, con el advenimiento del hombre barroco, *der barocke Mensch.* La primera respuestas podemos resumirla citando a Spengler: «En esto se diferencia toda la poesía occidental de toda la poesía antigua. Nuestra lírica, desde Walther von der Vogelweide hasta Goethe, hasta la lírica de las moribundas urbes actuales, es monológica; la lírica antigua, en cambio, es una lírica coral». Monológica, esto es, hamletiana. En sus «Cartas relativas a la literatura contemporánea», Lessing, defensor de Shakespeare contra Corneille, funda las bases de a poesía interior y dramática, la estética del monólogo desgarrado, cuando ataca la tímida tragedia de los franceses y pide que los asuntos sean «grandes, espantosos y melancólicos», gus-

tos más alemanes que «las gentilezas, las ternuras y los amoríos». La única traducción en alemán que consentía era la traducción del griego. Lessing ataca igualmente la poesía erótico-báquica de los anacreónticos, cuyo jefe de fila en Alemania fuera Greim. Imitadores artificiales de las Odas de Anacreonte. Acomete contra ellos en un tono de diatriba que pone de relieve la monotonía de los temas: «Prosa vacía de todo pensamiento; en versos no rimados..., las muchachas y el vino, luego el vino y las muchachas; los besos y los vasos, luego los vasos y los besos; después, de nuevo las muchachas y el vino; nada más que bases y borracheras; esas niñerías, escritas medio dormido, es lo que se llama en nuestros días hacer la poesía anacreóntica». Todo eso no eran más que bonitos *evohés* de un «paganismo» de vino del Rhin y ninfas alemanas entre coronas de rosas y pámpanos. Cantos nuevos sobre el modo agradable. La novedad consistía en suprimir las rimas. El luterano Herder se interesa por las fuentes de la poesía, esto es, la Biblia y los mitos cosmogónicos, la voz de los pueblos —no los *Minnesänger,* arte sabio—: la poesía primitiva auténtica del genio de las naciones («Los cantos populares son los archivos de los pueblos»), y ve el origen del arte en Oriente: «país del genio bruto, poderoso y sublime»; Grecia despierta más tarde. Según Herder, «todo el código teatral de Aristóteles está tomado de la tradición popular». La poesía profética encuentra su modelo en la Biblia. Así las formas arcaizantes son condenadas y la antigüedad griega de Lessing sólo aporta un ideal desaparecido: «el gusto griego era la flor de una bella nación, de su genio ebrio de belleza». La reflexión leissigniana gira en torno de los griegos y de Shakespeare, acabando por escoger el modelo inglés como más cercano al temperamento alemán y a la época; tal es la dialéctica de la *Dramaturgia de Hamburgo.* La imitación del arte antiguo de los griegos fué defendida en el *Laokoon,* tratado estético en favor de la acción dramática en la poesía. Los ejemplos de gran poesía son sacados casi exclusivamente de la Antigüedad, desde Homero. El *Laokoon* suscitó una viva polémica, y he aquí el comentario de Herder, visiblemente irónico: «De Tyrteo a Gleim, de Gleim remontando hasta Anacreonte, de Ossian a Milton y de Klopstock a Virgilio, se va a dejar un camino limpio, sin hablar de poetas didácticos, descriptivos e idílicos».

Goethe y Schiller, colaboradores en los *Xenias,* encarnan el clasicismo de Weimar. Los dos hombres, penetrados de humanismo, se complacen en el ataque satírico, a lo Marcial, de la mala literatura. Lo que a ellos le interesa es lo acabado, no lo original; los temas generales y no la singularidad de los pensamientos; la técnica, la cualidad de estilo; en suma, «el arte por el arte». Prometeo y Werther, a igual

que los Bandidos y los conjurados de Fiesco, son ideales sobrepasados, viejos sueños de lucha y rebeldías de juventud contra el orden establecido. Los temas de libertad y revolución, las visiones prometeicas conducen a un caos de pasiones demoníacas. Al dolor y las lágrimas oponen ahora el postulado clásico de la autonomía estético-moral. «El dolor es alimento de la juventud, lágrimas su himno bendito» (Goethe). Muy joven, Goethe había sido un poeta pastoral y elegíaco, había compuesto algún que otro *lieder* y más que nada poesías anacreónticas, como todo el mundo. Entonces se interesaba ya por las teorías de Lessing y se entusiasmaba con el virtuosismo de Wieland. Cuando más tarde participa en la renovación poética del *Sturm un Drang,* pronto se revela el cabecilla del movimiento de genios volcánicos. A los veinticuatro años publica su *Goëtz von Berlichingen,* un grito de juventud, la batuta milagrosa de la nueva escuela dramática, y el viejo Bodmer, apologista de Milton, teórico del «delirio poético», saluda el primer drama de Goethe con estas palabras: «Hace cincuenta años que lo esperaba».

Tras la tempestad viene la calma. Era menester restablecer la armonía, gracias a la claridad de la concepción apolínea del arte; recuperar la luz, asumir en el espíritu las formas ordenadas. Para alcanzar la precisión y lo bello armonioso, Goethe renuncia a las nebulosidades y a los espectros. Se lanza de cuerpo y alma a la conquista de la belleza helénica. Curado de espanto (habiendo sido un *Stürmer* incomparable de la primera hora), el gran poeta de Weimar, acomodado en su sabiduría clásica, mira con ojos hostiles las generaciones que van surgiendo desligadas de su influencia. Considera a los nuevos poetas una horda de iconoclastas, denunciando en ellos la tendencia morbosa de sus ideales. No eran más que unos plañideros sin energía, harto difusos, poseídos por la pasión enfermiza de lo invisible, lo lejano, lo gaseoso.. El sagrado dionisismo de Hölderlin, esa quejumbre exaltada, intentando la fusión del júbilo y el dolor, del Pan y el Vino, Dionisos y Jesucristo, no produce el menor entusiasmo en el *poeta laureatus.* Las primeras poesías de Hölderlin le incitan a un juicio reprobador: «Si el mundo encuentra placer en que cerebros confusos se aniden allí donde hasta ahora tenían su lugar la claridad y la mesura, nosotros no queremos ser cómplices de la desgracia. Nada posee este joven que pueda con el tiempo convertirse en talento, y sólo muestra la erupción impetuosa de un ánimo sin firmeza y de un espíritu al que le falta dignidad y disciplina». Los arrebatos panteístas, las ansias juveniles de heroísmo, todas esas fugas imaginarias de espíritus febriles, se oponían al helenismo olímpico de Goethe, a su intelectualismo apolíneo pregonado por Winckelmann y realizado por él en

Weimar, donde halla la *Allgemenheit,* la *Heiterkeit* de la serenidad y la integridad helénicas, a fuerza de vigilancia y exigencia. *Im Gauzen, Guten, Wahren, resolut zu leben.* (Vivir resueltamente en el conjunto, en el bien y en la verdad.)

Goethe, siempre terapéutico, abomina del morbo de Kleist; su dramaturgia le causa tanto horror como el paisaje trágico de Gaspar David Friedrich, el *Stimmungsbild* tristísimo de tremendos infinitos alegóricos de mar y montaña. Odia lo impreciso y lo informe de los «ondulistas» y los «manierista» que violentan la Naturaleza. Su misma «Noche de Walpurgis Clásica» se opone a todos los «seísmos» de la espiritualidad antitética (romántica) en nombre de la síntesis neptuniana. Las crisis de Kleist son demasiado horrorosas, demoníacas en exceso, orgías del infierno fanático de la subjetividad, una crueldad grotesca del delirio visionario y de la desesperación macabra que arranca del humor demente. Toda esa furia de perras y elefantes es pura barbarie. Su desdén personal se expresa en términos duros después de una visita por demás fastidiosa del joven Kleist: «Hubiera deseado mostrarle simpatía. Pero me vi obligado a desviarme de él con un estremecimiento de repugnancia, como ante un ser atacado de un mal incurable». La anarquía del autor de *Pentesilea,* esa obra escandalosa que pretende imitar a los griegos, desencadena la cólera del poeta olímpico. La misma fobia sentía por la metafísica de Hoffmann. Cuando Heine le envía sus primeras poesías, *Gedichte,* publicadas en 1821, acompañando una carta de respetuosa admiración, Goethe no se molesta en contestar ni emite juicio alguno sobre la obrita plena de sentimentalismo wertheriano.

Goethe declara a Eckermann: «Los poetas de hoy escriben como si estuvieran enfermos y como si el mundo entero fuese un hospital. No hablan más que de dolores y miserias de la vida y de los goces del más allá; entre ellos se entabla un verdadero pugilato de descontento, y eso constituye un empleo abusivo de la poesía, que nos ha sido dada para apaciguar las discordias y para reconciliar a los hombres con el mundo y sus lástimas. Pero la generación actual le teme a la fuerza sana, y sólo en la debilidad encuentra aspiraciones poéticas». Entonces se le ocurre una fórmula para designar a esa poesía: «He encontrado una frase afortunada para molestar a esos señores. Llamaré a su poesía «poesía de hospital», y llamaré «tirteica» a la que no sólo canta canciones de guerra, sino que estimula el valor de los hombres para las luchas de la vida.»

Aquí, en la poesía de hospital, incurable y paroxismal, a la vez sangrienta y pútrida, vamos a encontrar el atormentado caudal emotivo de los expresionistas de la existencia, esos visionarios de la realidad

interiorizada. El drama humano, la angustia y el humor negro acometen contra el ideal clásico de la humanidad y sus ejemplos proverbiales: Atenas, la estimulante lira de Tirteo. La tragedia del hombre es lo que importa, el alma (y no el alma espartiana), el destino individual (y no los atenienses), la expresión directa del sufrimiento. Para exponer estos problemas desgarradores se requiere un lenguaje brutal, un realismo patibulario, la jerga de cuartel, la locura de Hamlet. Este lenguaje es el grito de un enfermo incurable: el hombre. ¿Quién osa taparle la boca? «¡Silencio! ¿No oyes? El crítico severo nos ordena tirar la corona lastimera de las elegías y grita a nuestros hermanos los rimadores: Terminad de llorar y de croar siempre sobre lo mismo, de lamentaros sobre lo que fué y lo que pasó; ya basta, ¡cantad algo nuevo!» (PUSCHKIN: *Eugenio Onieguin.)* ¿Algo nuevo? ¿Un *dolce stil nouvo?* ¿Una *Vita Nuova?* Pues eso precisamente es la *Einweihung* alemana. La genealogía espiritual de lo nuevo en la literatura occidental se encuentra en Homero y en Virgilio, en la Biblia y en los Padres de la Iglesia, esto es, en los infiernos clásicos y en las visiones apocalípticas, hasta los italianos Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, y hasta las sublimaciones del gótico y la torturada alma barroca. «El espíritu apocalíptico, la espera inminente del último día, desarrollaron en aquellos hogares de fe recalentada una literatura de visiones. La visión se convierte en género literario», escribe Louis Guillet, refiriéndose a los primeros siglos de nuestra era, en su libro sobre Dante.

Cerraremos este capítulo con una breve antología de citas:

«Yo no censuro a los que lloran» (Ulises: *Odisea,* HOMERO).

«Este ardor, estos transportes, ¿nos vienen de los cielos, o cada uno hace de sus pasiones dioses?» *(Eneida,* VIRGILIO.)

«¿El radiante Apolo? No gusta de la gente que llora.»

«¿De dónde viene esta espantosa música del mal? ¿Adónde guía?» (Corifeo: *Agamenón,* ESQUILO.)

«El mundo, por fuera, es amable, verde, y blanco, y bermejo; pero por dentro es de color negro, es sombrío como la muerte.» (WALTHER VON DER VOGELWEIDE.)

HEINE Y LAS RATAS

A la muerte de Goethe, el único lírico digno de sucederle era Heinrich Heine, el segundo gran poeta del *Lied* germánico. La lección de Goethe no se olvidaría, por más que se le dejase de leer. Había sido el genio cabal, porque ni enloqueció como Lenz, Hölderlin o Nietzsche, ni murió joven como Hölty, Günther o Büchner. Sobreviene la decadencia de la escuela romántica. También se supera el clasicismo

alemán ignorante de revoluciones y tiranías opresivas, sordo a la desgracia humana, desentendido de las modas en las artes y las letras. El harpista de Weimar se ocupaba solamente de reglas de oro y ya no oía al final de su vida más que coros de ángeles. Había edificado una moral y una estética infalibles. En ellas la serenidad y la contemplación revelan sus frutos bienhechores: la *Entsagung* y la cultura universal de la soñada *Weltliteratur* lograron el quietismo y la síntesis universal en sus normas. Había inventado una erótica pagana apelando a Júpiter y a Ganimedes. El mismo revivía los milagros y las metamorfosis mitológicas. Los Titanes, Pandora, Aquiles, Atenas, la verdad antigua, los problemas morales del *género Meister,* la idea de perfección y la renuncia a la pasión y al sufrimiento, *Poesía y Verdad,* la Hélade y Asia, el teatro de Racine: en fin, su *Fausto: klassisch-romantisch,* concluído el 20 de julio de 1831. Tiene derecho a echarse a dormir. Ese mismo día se complace en darle a Eckermann la noticia de su *opera omnia* realizada: «Ya puedo considerar mi vida ulterior meramente como un regalo: ya no importa que haga yo algo más y cuál cosa sea.» Murió el 22 de marzo de 1832.

Era un enorme genio literario, aunque la *Joven Alemania* le volviera las espaldas a causa de su egoísmo soberano. «A todo lo clásico corresponde una cantidad de frialdad, de lucidez, de dureza..., va contra lo incierto, contra lo vago, contra el presentimiento, así como contra lo que es breve, agudo, ligero y bueno» (Nietzsche). Como resume Butler en su «Rilke»: «Los clasicistas alemanes rindieron culto a Apolo, cuyo sumo pontífice fué Goethe. Una generación posterior adoró a Dionisos, exaltado por Nietzsche. Y ahora Rilke civilizó y atemperó ese culto frenético por la música mágica de Orfeo.» Pero el cantor que sucede inmediatamente a Goethe, ya lo hemos dicho, fué Heine, modelo de la juventud de Rilke, precursor del mismo Nietzsche y anticipo de las líricas de vanguardia. ¿Qué pensaba Heine de Goethe? Muchas cosas, buenas y malas. Sus preferencias estaban... «Sí, es demasiado grande —decía de Goethe—. Un dios por cierto, pero un dios de piedra. Demasiado poderoso, y yo no amo a los que son demasiado poderosos, ni Shakespeare, ni Miguel Angel. Yo amo a Voltaire. y a Lessing, y a Walther von der Vogelweide..., menos perfectos, más próximos a mí.» Ciertamente, los verdaderos príncipes del genio siempre han pagado al contado, como dice en el cuarteto contra su enemigo Platen, y nombra juntos a *Schiller, Goethe, Lessing, Wieland.* Pero él sobrepasa el esteticismo goethiano y a la postre se burla de todos los románticos, hasta de su maestro August-Wilhelm Schlegel, el jefe. No deja títere con cabeza. Ha escrito incluso una Historia del Romanticismo. Ha pasado revista a los grandes y a los pequeños de su siglo

y de su país; mas fuera de la literatura alemana y sobre los tiempos nunca olvida su familia espiritual: «La historia literaria es el gran camposanto en el que cada cual viene a buscar sus muertos, aquellos a quienes se ha amado, o con los cuales existían vínculos de parentesco. Cuando veo entre tanto cadáver insignificante a Lessing y a Herder con sus nobles y grandes figuras, el corazón me late con violencia; me sería imposible pasar adelante sin dejar un beso en sus lívidos labios.» Nietzsche, a su vez, incluye a Heine entre el escogido número de «espíritus profundos y vastos» del siglo, precursores de la Europa del porvenir, al lado de Goethe, de Stendhal y de Schopenhauer.

Heine todo entero no cabe en el estrecho cuadro de una escuela. Su lirismo es plurifiorme: clásico y romántico, realista y moderno. Todo en él es meollo poético por muy inflamado de viento que parezcan muchos de sus poemas, ligeros como pompas de jabón (frase suya predilecta). Lo grande de él es, sin duda, la demencia poética, queremos decir el amor a la vida expresado con el ruido extraño de la poesía· una mezcla de violín y tambor, de risa y llanto. «Bate el tambor y no temas nada / Abraza a la cantinera. / En eso está toda la ciencia / ...»; en eso está el sentido profundo de los libros y la filosofía de Hegel. Comprende que es así, y por eso dice: «Yo soy un buen tambor.» Y en *Atta Troll* se deja ir en su Pegaso desbocado, cuyas bridas son cordones de perlas. Entonces el poema es un acto gratuito: «Sin objeto es mi poema. Sí, sin objeto, como el amor, como la vida.» Ahora bien, su timbre de gloria y al mismo tiempo de miseria es la desesperación. Como Byron, se hizo célebre su manía dolorosa. De ello hará mofa Hebbel, del «gran desgarramiento» del poeta, a quien llama «nuestro *Weltschmerzler*» (algo así como «sufridor mundial» o paño de lágrimas). Lo cual nos recuerda a Carlyle llamando a Byron «nuestro *Kraftmän* (Hombre-intenso), nuestro Sentimentalista.»

¿Es el primero de los modernos? Funda la completa libertad de expresión, se libera de las campanillas verbales, reduce su juvenil retórica a llaneza; la vida prosaica penetra en la poesía, lo trivial y el humor van al compás de la melodía. Heine baja a la calle, cambia de país más que de zapatos, se considera él mismo un *Enfant Perdu:* «centinela aislado, en la lucha por la libertad». Es el soldado de la Humanidad. La estética del hombre infeliz adquiere en él un acento particular. La visión es penetrante y en el quejido a toda hora las cuerdas líricas se confunden con las cuerdas bucales. Sus lamentos como sus cóleras anidan en una garganta de profeta, en unos puños de justiciero. Es Jeremías, es Job. Pero también Amós anunciando castigos: «Oíd esta palabra, vacas de Basán.» No hay más que ricos y pobres:

Existen dos clases de ratas:
los hambrientos, los satisfechos.

Las ratas viajeras, ¡oh desgracia!
¡Ya han llegado a la región!
Se acercan, las oigo yo,
chiflan. Componen legión.

Sus vacas de Basán son «las ratas viajeras», la multitud de ratas sensuales. La religión del sufrimiento, el dolorismo poético impregna su poesía ya despojada de hojarasca. El mundo se divide en dos tipos: los helenos y los nazarenos. Prefiere el cristianismo al paganismo. A los dioses olímpicos opone el Cristo, los Salmos, la Cautividad de los judíos, los Cánticos de la Sinagoga. La nostalgia del cielo le invade y sus hermanos son todos los nostálgicos, todos los vencidos del mundo. El tema del rico y el pobre de San Lucas inspira el ciclo *Lazarus*. El Baudelaire de la poesía alemana pone su corazón al desnudo. No pocas estrofas de *Lamentaciones* y *Lázaro* recuerdan «Las Flores del Mal». Heine nos habla de este bajo mundo, del dinero de los ricos y del pan caro; nos habla de su pobre vida, de la Dama Miseria, el cruel Thanatos, de los ángeles y de la muerte de los Nibelungos. El poeta del Buque fantasma, Tannhauser y Lorelei (las más bellas leyendas alemanas que de él recogió Wagner para su teatro), baja de las nubes y de los castillos, deja las brumas y se instala en su noche de dolores. Si Goethe exclama: «¡Qué desorden!»... Heine exclama: «¡Qué miseria!»... Sus zapatos alemanes le hieren. Sueña con el valle de Josafat mientras contempla sus llagas abiertas. ¿Se puede hablar en poesía de miserias fisiológicas? ¡Oh, qué cara pondría Goethe! Ya no se trata de redobles de tambor ni de gamas pianísticas. Ahora habla de sangre. Sus cólicos, sus hemorroides a la prusiana, el exceso de saliva, el chancro en los huesos de la espalda. Sus *Lamentaciones* rebosan de acentos bodeberianos:

Nosotros caemos bajo el yugo
de lobos, puercos y perros vulgares
que aúllan, gruñen, ladran...

Portavoz del mesianismo social, combatiente del progreso, fustigador del filisteo, su obra de rebeldía anticipa la visión expresionista y predica la «raza nueva». En sus imágenes nihilistas aparecen las ratas naturales y no ya metafóricas. Las ratas del mundo horroroso que huele a violetas marchitas. La existencia es una comedia: «cae el telón, la pieza ha terminado: Señores y señoras vuelven a sus casas». La sala está vacía, la escena desierta; salta la cuerda de un violín y:

en la platea las ratas raspan el entarimado,

las ratas desagradables, dice en *Sie erlischt,* un poema de *Lamentaciones.* A continuación de esta imagen nihilista, resume la visión del mundo así: «Y todo exhala un olor de aceite rancio.» Retengamos esta frase. Veremos luego cómo Rilke la emplea en *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* con el mismo sentido de «visión nihilista»: («oloı a *pommes frits* y angustia»).

La poesía de la miseria y de la esperanza redescubre el eterno dolor de la belleza. En Heine otra vez la poesía es de todos, anónima: un canto de seda, una queja de enamorado, como en Homero o en Paul Eluard. La magia de la expresión es el resultado de una síntesis entrañable. En forma de chispas y relámpagos aparece la raíz de la poesía, sus entrañas. El fuego expresivo se guarece entonces en «lo breve, lo agudo, ligero y bueno». Los modelos de la juventud de Heine fueron los poetas de la segunda familia romántica: almas prendadas por lo misterioso, el mundo de la magia, el cristianismo. Arnim, Chamisso, Brentano y Fouqué. Los dos últimos, principalmente, infundiéronle el gusto por lo legendario y quijotesco, así como la imaginación fúnebre y el tono elegíaco-pasional. La mayor parte de los temas románticos han pasado por las manos de Heine, moldeándolos según su propia sensibilidad eminentemente lírica. Pero al mismo tiempo los vacia de toda metafísica. En sus manos se acaba de marchitar la flor azul. ¿No hemos visto cómo el olor a violetas marchitas pasa a ser olor de aceite rancio? Este es el paso obligatorio de la estética romántica idealista al realismo visionario expresionista. Entonces el vocabulario cambia de *aspecto.* El cisne se convierte e rata. El repertorio de imágenes románticas empleado por Heine (desde *Gedichte* hasta *Atta Troll,* pasando por *Intermezzo)* trae consigo lo que el estético Vischer llama la *Verwesungsprozes* del romanticismo alemán (proceso de descomposición). Esas mismas imágenes retornan con el neorromanticismo de Rilke, Hofmannsthal y el resto de tiernos impresionistas; también los parnasianos y simbolistas franceses bebieron en Heine.

Baudelaire y Rilke

¿Con Baudelaire comienza la estética moderna de la desgracia? En sus *Diarios íntimos* dice haber encontrado la definición de lo bello, «de lo para mí bello», y tiene «el valor de declarar hasta qué punto [se siente] moderno en estética». Al reflexionar sobre la *desgracia,* como una de las características de belleza más interesantes, escribe a renglón seguido: «llegando hasta el extremo de no concebir... un tipo de belleza donde no haya dolor».

Baudelaire, el primer poeta que descubre los horrores de la ciudad

moderna, suministra a la lírica los elementos simbólicos de la visión desastrosa: *Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne.* La gran ciudad es esto. Un mundo dantesco, ciertamente, cargado de rumores, de ocultos poderes y de «innombrables rapports». Los que pasan de largo, nada ven. Mas salta a la vista cuando se contempla la ciudad en su amplitud:

Je t'anime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

Tal es el Epílogo a los *Petits poèmes en prose,* donde se nos revela la infinita poesía de las muchedumbres, de las viejas, de las viudas, los saltimbanquis, los pobres, las ventanas, los perros... Y en *Les Fleurs du Mal,* el poeta ofrece al lector los «objetos repugnantes». Vivimos una visión de pesadilla ultrarromántica: escalones que descienden al infierno, tinieblas que hieden, un millón de helmintos, un pueblo de demonios, la muerte en nuestros pulmones, chacales, buitres, panteras, monos, serpientes, escorpiones, perras de caza, los monstruos «glapissants, hurlants, grognants, rampants...». Todo ello se resume en el Horror, el Asesinato, La Carroña. Los ciclos bajos pesan como tapaderas y la esperanza es como un murciélago que se va rozando los muros con su ala tímida. La zoología de Baudelaire proviene del romanticismo supernaturalista. La animalización es goyesca y, por tanto, simbólica. Se nombran los monstruos de «la ménagerie infâme de nos vices». El poema de juventud de Baudelaire titulado «Une Charogne» deja ver muy particularmente la influencia del romanticismo macabro; incluso se ha señalado su fuente de inspiración en *La Tête de mort,* de Théophile Gautier. Si modelo hubo, fué sobrepasado en violencia. ¿De qué habla un poema que osa semejante título? De hedor, de moscas zumbando sobre un vientre pútrido, de larvas que fluyen como un espeso líquido, de una perra inquieta ávida de esqueleto; en fin, de «ordure», «horrible infection», «ossements», «vermine», y termina invocando sus «amours décomposés». La última estrofa, la expresión «amores descompuestos» no podía gustar a Rilke. (Tampoco le gustaba a Stefan George.)

En su juventud, Rilke era un neorromántico. Habían influído en él el romanticismo de Heine y el impresionismo de Liliencron. Sus *Primeras poesías,* escritas entre los diecinueve y veintitrés años, son de tono enfermizo, débiles y tiernas; ofrenda a los dioses lares, corona de sueños, canciones al pueblo. Le conmueven los viejos aires de Bohemia, los cementerios, los crisantemos blancos, el perfume de las rosas, los destellos y los reflejos. Sus dulces sueños le conducen al país

de las hadas. Gira en torno del mismo temario soñador: el Angelus, los tornasoles, los angelotes, la madonas, los jardines, los blancos senderos. Sus versos destilan un sabor amargo, y en su *Leben und Lieder* aparecen visiones fugitivas de la vida real que se presentan en forma de *clichés* naturalistas: mujeres que retornan del trabajo, el brillar de los rieles cerca de la casilla del guardabarrera; ve también «a lo lejos: un destello como el fuego de una cicatriz». Sus «Cantos del Alba» persiguen los mismos motivos lánguidos de su adolescencia: rosas y diademas, deseos y secretos, estanques y senderos, las muchachas, las manos. Cuando escribe su «Canto del amor y de la muerte del corneta Cristóbal Rilke», a los veinticuatro años, logra un himno heroico impregnado de sentimiento patriótico a la manera elegante de Liliencron, cuya influencia mezclaba entonces a la de Maeterlinck. Sólo a partir de las «Nuevas Poesías» (1903-1908), el tono delicado de Rilke comienza a transformarse en timbres fuertes. Las visiones irreales se alejan y lo vaporoso se constituye en cuerpos pesados. En estos versos hay ya arranques patéticos, imágenes crudas. Un poema se titula «Morgue». La nueva manera de Rilke conoce la visión todopoderosa de un universo antes ignorado; los pajes y las vírgenes no tienen nada que hacer fuera de su decorado teatral. Rilke comienza a redactar los cuadernos de Malte, que concluye en 1910. En estos cuadernos, obra lenta y difícil de seis años de labor, dos mundos chocan constantemente: la fantasmagoría de los castillos encantados y el mundo sórdido de las calles de París. Brigge abandona su castillo de Dinamarca y pone por primera vez los pies en París: «Estoy en París; los que se enteran se alegran; la mayoría me envidian. Tienen razón. Es una gran ciudad; grande y llena de tentaciones.» Veremos ahora cómo se produce el paso del neorromanticismo fantasmal al pre-expresionismo rilkeano. Se trata de un aprendizaje duro de la mirada, y la terrible escuela de esta nueva óptica se halla en la *Carroña,* de Baudelaire. Nos bastará citar algunos pasajes de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge;* aquellos en los que se manifiesta la determinación de pasar, pese al sacrificio que ello supone, a la angustia real y palpitante. «Huele a yodoformo, a grasa de *pommes frits,* a angustia.» Brigge sigue caminando por las calles de París. Ha visto encima de una puerta una inscripción: *Asile de nuit.* «Al lado de la puerta estaban escritos los precios. No eran caros.» Ve cosas que nunca había imaginado que existían así. «He visto a un niño en un cochecito parado: estaba grueso, verdoso y tenía una erupción muy visible en la frente»; después dice del niño que «dormía con la boca abierta, respirando yodoformo, olor a *pommes frits* y angustia». La obsesión se vuelve estribillo, *leitmotiv.* Y he aquí, algunas líneas después, la confesión

decisiva: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa.» Se ha lanzado a la aventura cruel del aprendizaje del ojo... hasta que logre contemplar sin estremecerse la *Carroña,* de Baudelaire. «¿Para qué decir a nadie que cambio? Si cambio, ya no soy el de antes...» Está preocupado por este cambio radical. «¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver. Sí, comienzo. Todavía veo esto mal. Pero quiero emplear mi tiempo.» Lo emplea caminando más y más. Tiene miedo de caer enfermo y piensa en los moribundos de París. «Ya en la época de Clodoveo se podía morir en algunos lechos. Ahora se muere a quinientas cincuenta y nueve camas.» Por su cabeza desfilan los locos y los réprobos de la historia: Carlos VII, Carlos el Temerario, el papa Juan XXII. Hospitales en vez de jardines; ya no el amor, sino la muerte. Se inicia en el mundo sórdido y cruel de la gran ciudad. Se enfrenta con mendigos, ciegos, leprosos. Al mismo tiempo rememora el carruaje del duqe de Sagan; piensa en la muerte del chambelán Christoph Detlev Brigge, en Ulsgaard; sueña con su verdadero mundo, tan lejano: «¿Qué vida es ésta? Sin casa, sin objetos heredados, sin perros.» Ni siquiera tiene recuerdos. Caminando a la deriva («como un papel vacío»), comprende al fin que algo profundo ha ocurrido en su interior, y ha llorado. Le fealdad de la gran ciudad le ha revelado la existencia. «He sucumbido a esas tentaciones y han resultado ciertas transformaciones, si no de mi carácter, por lo menos de mi concepción general de la vida, y en todo caso de mi vida misma. Bajo esas influencias se formó en mí una comprensión muy diferente de las cosas... Un mundo transformado. Una vida nueva llena de significados nuevos. En este momento tengo un poco de pena porque todo es demasiado nuevo. Soy un debutante en mis propias condiciones de vida.» ¿Es que Brigge comprende ya la *Carroña,* de Baudelaire? Dejemos que él mismo nos lo diga: «¿Recuerdas el poema increíble de Baudelaire: «Une Charogne»? Quizá lo comprenda ahora. Exceptuada la última estrofa, estaba en lo cierto. ¿Qué debía hacer después de tal experiencia?... Le incumbía ver entre esas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes, lo que es, lo que sólo cuenta, entre todo lo que es. Ni elección ni repulsa están permitidas.» Rilke ha respirado «la existencia de lo terrible en cada partícula de aire».

Las trompetas del Apocalipsis

Lo que han escrito aquellos que han visto y sentido lo visto como un puñetazo en los ojos. Y no han visto las estrellas como suele decirse,

sino ratas por todas partes y pájaros negros. Aves de mal agüero y la *Rattus Norvegicus* cosmopolita que expulsó de Egipto al ejército de Napoleón. ¿Ratas abstractas o concretas? Pura visión nihilista del mundo corrompido que despide pestilencias. ¿Qué recurso queda? ¡Gritar! Aullar frente a las cavernas estelares, sangrientas. Se echa mano a la imagen atroz de la rata, que es un símbolo fálico, y recuerda la muerte del Amor en las alcantarillas. Un nido de ratas en la cabellera de Ofelia. Las concepciones románticas han sido barridas lo mismo que el povo áureo de la Naturaleza. *Las ninfas han abandonado las selvas de oro.* Hartos de ética y de estética pundonorosa, bien saben que el cauce social no cuadra con la avalancha de catástrofe.

Nos parecía haber dejado el invierno de las landas nórdicas, el decorado de los cementerios, las tempestades que caben en un soneto y las cabalgatas fantasmales en el ritmo de las baladas de una notable moda literaria, allá por 1760..., que tenía acaso su emblema en los buhos nocturnos de Ossian.

Y vamos a hacer mención de otra moda literaria, eso sí. El fruto podrido de la decadencia, la música de la locura y la belleza del dolor. La literatura negra, de la angustia y la desesperación que creó una poesía de tinieblas, de donde se desprendían chispas y relumbres de esperanza. Llamados poetas *expresionistas,* los mismos que pertenecieron a la generación de artistas «apocalípticos», como los definiera Herman Broch (los austríacos Rilke, Werfel, Kafka, que vivieron la atmósfera de *Angst und Beten* (angustia y fe) y de *Bangen und Beten* (miedo y plegaria) y los jóvenes alemanes que descubrieron en Baudelaire y Rimbaud la belleza del mal, la alquimia del verbo).

Hoy se acabaron ya los ismos y nos reímos de las trompetas de los siete ángeles del Apocalipsis. Los cantos de las tribus no se dejan oír. Pero «los santos y los visionarios los escuchan con lágrimas en los ojos». Las obras de la tribulación no resuenan ni sorprenden. Escribimos esta teoría de una constante visionaria, cuando acaba de morir el último poeta humanista, T. S. Eliot, a quien citamos al principio. Eliot nos trajo, en el siglo XX, las landas desoladas en su visión del mundo moderno: la llanura árida llena de escombros y tumbas derruídas: *Un montón de imágenes rotas, donde el sol bate.* Y:

Me parece que estamos en el callejón de las ratas
Donde los muertos perdieron sus huesos.

Y:

Un ratón se deslizó blandamente de entre los matorrales
Arrastrando su viscosa barriga por la orilla...

Y:

Sacudidos sólo por la pata del ratón, año tras año.

Esto es lo que nosotros llamamos el lirismo ratal. O ratalismo lírico. Las ninfas se han marchado (Trakl y Eliot). Los cisnes también. Y la sabia lechuza ateniense no impide a Eliot sentarse a orillas del Leman y llorar. Y hablar de ratas y ratones de la ciudad irreal. *Gritería y lloro.* Y murciélagos de caras infantiles silbando en la luz violeta. Bueno, bueno, «¿qué ruido es ese que vibra alto en el aire, susurro de maternal lamentación?» —Versos que fueron sugeridos a Eliot por un párrafo de *Blich ins Chaos,* de Herman Hesse, que dice: «Ya la mitad de Europa, por lo menos la mitad de la Europa oriental, va camino del abismo en una como sagrada intoxicación, y borracha e hímnicamente canta al abismo como Dimitri Karamasoff. Al oír esos cantos los burgueses sonríen algo molestos, pero los santos y los visionarios los escuchan con lágrimas en los ojos.»

La reacción contra el naturalismo y el impresionismo produjo una visión del mundo descomunal, tan agitada como caricaturesca podía ser y llena por completo de *pathos.* Un «pathos de la sangre». Se ha abolido el culto de la Naturaleza, la margarita en flor y el croar de ranas en las ciénagas (¡oh, Mantuano!). En vez de ello el mundo, visto desde abajo, cuelga de la visión como un espantapájaros angustioso. Una visión que no es fija, estereotipada, ni moleculizada a base de cromatismos corpusculares. Deja de ser también la visión de laboratorio del cientifismo naturalista promulgado por el consejo de Zola: «Una obra de arte es un rincón de la Naturaleza visto al través de un temperamento». Cierto es que Gerhar Hauptmann produce *Die Ratten (Las Ratas)* en 1911, una trágicomedia todavía naturalista. Pero este título basta para definir su pesimismo radical. «¡Grito es claridad! ¡Grito es verdad!», grita Hauptmann.

No, la visión de los nuevos poetas que decidieron la estética del éxtasis, desde 1910, es una visión tan dinámica que pierde el sentido real de la imagen misma y se convierte en fórmula y en substrato visionario. La visión no puede aislarse del vidente. Se confunde en el acto con el yo. Es que el contacto no depende de la inteligencia, sino que es fuente de animación sensorial, instinto. Objeto y sujeto se abrazan compartiendo espasmos dolorosos. Esto es lo que los estéticos germanos llaman precisamente la *Einfühlung,* intimidad del objeto, sufrimiento del objeto, el abandono de sí en aras del otro, un sacrificio del verbo. No hay más que tema-dolor. El arte es así una especie de infusión simbólica del objeto y sujeto. Es en el yo intuitivo donde el mundo toma forma. El lenguaje arranca de un movimiento interior, grito dramático de infusos dones hímnicos alimentados por el éxtasis continuo. Esta poesía es espontánea, sincera y antirraccional. Es inge-

ñua como el maravilloso *Song of Myself* («Canto a mí mismo»), de Walt Whitman. Una semántica del alma.

La óptica expresionista entraña una transfiguración de sueño y realidad. Lo que los poetas expresan es la sustancia de la cosa experimentada visionariamente. Son barrocos; por lo tanto, atormentados. Han escogido por divisa el verso inmortal de Angelus Silesius: *Mensch, werde wesentlich.* («Hazte sustancial»). Lo que cuenta es el hombre esencial; su vida desde los pies a la cabeza, desde el nacimiento a la tumba, la sustancia permanece, asegura el *Viajero Querubínico.*

Según este alcance supremo de la subjetividad, la «angustia» moderna brota de una mirada extática al paisaje tremendo. La carnicería de la visión mediante la cual se interpreta, se expresa la paisajística que rodea al hombre vivo. El paisaje universal acribillado de balas, cubierto de sangre y de escorias. Visión de pesadilla. (El contexto histórico-político-social queda sobreentendido; mas es obvio que la desazón desgarradora responde en estos jóvenes alemanes a la guerra del 14-18 con sus horrores y su desastre final). Su pacifismo se convierte en profecía y mensaje tanto como en desesperación integral.

Un conglomerado de síntesis retinianas se establece según los destinos y los temperamentos. De ahí la escolástica visionaria, o diríamos mejor la dialéctica de cada clase de visión hecha constante: visión de la guerra, visión de la ciudad multidudinaria, visión cósmica, visión humanitaria (fraternidad humana de tipo franciscano o waltwhitmaniano del comunismo de los seres), visión mística... Las imágenes correspondientes simplifican el caos, la miseria, el cosmos y el delirio de esperanzas en la neo-humanidad. O el ridículo de un universo animalizado, grotesco, teatral. Las bestias por un lado; los burgueses por otro. «Esos pequeños maniquíes, que se mueven vestidos de cuello y levita», como dice Walt Whitman, y que los expresionistas no cesaron de retratar en cinéticas risibles. Surgen cuadros, esquemas, caricaturas, vastos frescos. Todo se vuelve risotada, teatro de títeres, vértigo a base de imágenes plásticas inquietantes que constituyen una abstracción orgánica de esas visiones.

El terreno fué preparado por muchos artistas y poetas de todas las naciones. Hemos colocado entre «los primeros» a Heine y a Baudelaire. *Zum Lazarus* se publicó en 1854; la edición original de *Les Fleurs du Mal,* en 1857. Pero el expresionismo busca y encuentra parentescos espirituales en el gótico resucitado por Worringer, en el barroco (Gryphius, Grimmelshausen, la pintura de Grünewald, Rembrandt, Greco, líricos y plásticos del dolor divino y humano), y en el renacimiento de la metafísica descubre infinitos cerrados a la razón. Las teorías de Dilthey sobre la fantasía poética («Experiencia y Ficción»),

la filosofía de Scheler, el *élan vital* de Bergson, la fenomenología de Husserl, el psicoanálisis de Freud, la sociología de Simmel, fomentaron el triunfo del alma sobre la civilización mecánica. La infuencia de Baudelaire, Rimbaud y Whitman es notoria. Y sólo ahora podemos mencionar el poderoso trío Dostoievsky, Strindberg, Nietzsche, padres de los nuevos valores, como las verdaderas efigies del edificio espiritual de la época de crisis de la fe.

En Alemania, poetas todavía de molde tradicional, que experimentaban con el naturalismo (hasta sus últimas consecuencias) ayudaron sensiblemente a elaborar el tono de la poesía inmediatamente posterior, la de los expresionistas enemigos furibundos del clasicismo. Porque el lirismo patético está ya patente en Arno Hölz, Richard Dehmel, Alfred Mombert, Theodor Däubler y, por supuesto, en Rainer-Maria Rilke, cuyas últimas obras, *Las elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo,* revelan un lirismo pítico de profecías pavorosas. Esta poesía del terror del Dolor original de Rilke se sitúa en las cumbres del expresionismo extático. Versos que dicen: «Lejos está el tiempo de Tobías», «el espíritu de la época, él, que no tiene forma», «nuestra deleznable existencia», «ha llegado el momento de las cosas confesables», «habla y proclamas», «Nosotros, derrochadores de dolor», «las escorias de la cólera petrificada», y que hablan de los grandes árboles de lágrimas, las bestias del duelo y del silencio, «un ave asustada, atravesando horizontalmente», «la lechuza espanta», «un puñado de pichones poseídos por el vértigo»», «los montones de estiércol, negrura aún más sombría». Y Mombert, Däubler, Wolfskehl, Derleth se sitúan entre los «visionarios cósmicos», ebrios de gigantismo y cosmogonías delirantes, cantores de la Aurora boreal. Evocan hospitales, obreros miserables para quienes cuenta más un poco de mantequilla que toda la primera parte del *Fausto* (Holz), y el simbolismo de imágenes extrañas abunda en todos ellos.

Pero la biblia del expresionismo se considera el drama «Woyzeck», la obra maestra de Georg Büchner (1813-1837). Büchner lanza en Alemania el grito más agudo de la angustia humana. Sus personajes gritan, babean, deliran impulsados por el delirio de la destrucción. Dramaturgia de la catástrofe sangrienta determinada por el fatalismo histórico. Suma del nihilismo materialista: el destino humano carece de salvación, el fatalismo de la historia aplasta al hombre. *La muerte de Danton* y el *Woyzeck,* de Büchner, bañan en sangre y en las aguas negras de la locura. Su teatro, así como el de Frank Wedekind (1864-1918), prefiguran la violencia exagerada de los dramaturgos expresionistas. Para Pierre Jean Jouve, lo que ciertos artistas, como Toulouse-Lautrec, Seurat, el mismo Wedekind, Schönberg (Pierrot Lunaire), catalogados

«expresionistas», tienen en común, «expresando (después de Baudelaire) una verdadera *angustia* moderna, es la violencia, el exceso, la comprensión de situaciones hasta el absurdo, y el humor (humor negro)... Estos artistas fueron simplemente intrépidos y sin temor».

Ratten

Aquí están ya. Jóvenes rostros capaces de sonreír. Muchos de ellos son judíos; otros solamente alemanes. Poetas, como el viejo Hans Sachs. ¿Qué es ser poeta? Antigua raza de hombres tocados de la cabeza y, además, enfermos de juventud. Todos ellos sufren, anticuada raza de demonios dolientes. Pero estos de 1910-1920 no son ciegos, como Homero y Milton; ni tuertos, como Camoens, y no tenían, como Job, 500 asnos que perder. Sin embargo, conocieron el paroxismo. Anárquicos, nihilistas, artistas del lenguaje, juventud nietzscheana, encantadores de espectáculos, embriagados por la idea negadora del universo, y no obstante, fanáticos de redención de la Humanidad: Rimboldianos y marxistas.

Tú, el más tierno de vosotros, Franz Werfel, amigo de Kafka; tú, el más inteligente y artista. A ti te dió por la evasión mística. Porque tu sueño era el paraíso fraternal. Te liberas pronto del expresionismo egocéntrico llamado al calor del prójimo, a la patética anónima del nosotros, el beso hondo del nosotros. Un corazón negro de tanto llorar. Aunque sabes que «el llanto tampoco dice lo que pensamos». ¿Crees de verdad que el hombre es mudo? Le pides a Dios un cigarrillo. En «La canción del corazón» dices que unos puños pelean, coléricos, y que se acumula el lodo, y crece el remolino de la rebelión de la destrucción: *¡Imágenes, imágenes, anoto yo aquí!* Lo cual aconsejaba Juan de Patmos: «Escribe las cosas que has visto...» La radiación de Dios es esperada «aun en el más fangoso rostro». *Los ávidos corazones apresan el lodo.* Ser e impulso es tu doble clave. Hablas de grajos que bailotean ante tus miradas. De las águilas del mediodía que se levantan. De caballos que trotan hacia el infinito. Te inquietan los animales nocturnos que huían. ¿Y ese río de carroñas? Ahí, entonces, cuando hablas de carroñas en tu poema «Jesús» y el camino de las carroñas», ya vemos venir tus ratas:

«Verbissene Ratten schwammen im Gezuecht.»

(Ratas corroídas nadaban en la masa,
devoradas a medias por las serpientes y por la acidez;
corzos podridos, y asnos, y una luz
de peste y de moscas, ¡inmensa!)

Cristo pide a su Dios y Padre que le deje amar al ser podrido y que le deje leer su misericordia en la carroña, y entonces viste que se llenó sus cabellos de pequeñas carroñas y se coronó de culebras, mientras que de su cinturón colgaban cien cadáveres, y de su hombro:

«Ratt und Fledermaus.»

(Ratas y murciélagos.)

Y tú, pálido poeta maldito, Georg Trakl, el más violento de vosotros y el más volcado en la negrura de animales. Das miedo a la poesía. De remordimiento y de catástrofe estás hecho, y se ve en tu cara el ansia dolorosa. Sueño y noche del espíritu. *Traum und Umnachtung* («Sueño y locura»). Poesía altamente misteriosa como los cables de alta tensión. Tocar tus poemas es peligroso. Has alterado un poco las formas tradicionales y las bestias románticas traen únicamente presagios de horror. Salvaje éxtasis. La obsesión del mal, la obsesión demonológica. Eres todo de cristal. Entraste en el espejo y nadie te vió salir por otro lado. Preciosista de la pureza retórica, enfermo de liturgia y de tinieblas metafóricas. Tu poema es el corazón de la locura. Delirio de oscuridad y juego terrible de secretos. ¡Oh los nocturnos! ¡Oh los malditos! Adolescente del infierno.

Se parece a Heym en el torbellino de temas: vampiros, murciélagos, moscas, ratas y cuervos. Pájaros que caen de los cielos, la sangre de los mataderos derramándose en los canales sórdidos, lluvias negras, campanas dolorosas, lodo, leprosos, cadáveres, nieve y lepra. Visionario a lo Blake; lo beatífico se mezcla a lo inmundo. Azräel y Satán, ángeles y abejas donde bestias gesticulantes escalan las torres. Visiones de paraíso, pese a que «todas las rutas desembocan en una podredumbre negra». Sin embargo, ángeles y mirtos. Evoca a menudo la noble época de los monjes. Es el poeta de la inocencia perdida, el pan y el vino santificados, y el color azul, azul. Las constantes metáforas del oro. Pero aquí están tus ratas:

«... die Ratten fütterte im Sternengarten...»

(las ratas que alimentaba en el corral crepuscular).

Cuando Rilke leyó el poema «Sebastián en sueño» se sintió paralizado, sobrecogido, instintivamente conmovido, desamparado... Pura tragedia de tinieblas.

Mientras Georg Trakl, perdido en los bosques de espanto, apenas visita las callejas negras, otro poeta maldito, Georg Heym (el Rimbaud alemán), lanza un anatema apocalíptico sobre las ciudades. Maldición

sobre la ciudad que se alza como una marea de llamas. Los incendios de Juan de Patmos, su Apocalipsis de profecías sangrientas: «Y las flautas de los ángeles resuenan alrededor del cielo en llamas.» El sol se detiene. En Berlín todo es «humareda, hollín, fetidez...». Y los murciélagos forman cortejo fantasmagórico. Heim nos recuerda los *Caprichos*, de Goya; su mundo alucinatorio burlesco hace pensar en la fantasía metamórfica del Bosco. Es el poeta visual por excelencia, sus ratas *se ven*. Ved si no su Ofelia. He aquí la bienamada de Hamlet, aquella que se ahogó en el regato cubierta de guirnaldas fantásticas, ortigas y gemas de oro, margaritas y largas flores púrpuras; la Ofelia de Shakespeare en su fangosa muerte envuelta en sus trofeos agrestes. Si «la blanche Ophélies flotte comme un grand lys» para Rimbaud, y los sauces temblorosos lloran sobre su espalda, mientras ella inclina su frente soñadora en las cañas, rodeada de nenúfares que suspiran, ¡oh pobre loca!, el poeta Heym también te canta ahogada al filo del agua, y ahora ya el viento bajo no despliega en corola sus grandes velos mecidos por las aguas perezosamente, sino que Ofelia avanza en medio de un cortejo de murciélagos, sus manos flotan como las aletas de los peces, sobre su pecho se desliza una anguila blanca y:

las ratas han hecho su nido en la cabellera.

El río la arrastra a través de ciudades donde grúas amenazan con sus brazos gigantescos.

Un mismo sentimiento angustioso de destrucción de lo amado, de descomposición de las cosas que tuvieron vida magnífica y bella juventud, determina en los poetas expresionistas la imagen horrorosa expresada en el concepto eminentemente visual: *Nest von Ratten*. Nido de ratas. En efecto, la poesía de Gottfried Benn, poeta de la *Morgue*, visionario clínico (era médico, especialista en enfermedades venéreas), abunda en atmósferas purulentas mezcladas de lodo, excrementos, orina, gargajos, infiltradas de lémures, moscas, serpientes y demás animales feroces. Las carnes hinchadas hieden en su hospital de heridos, de sangre infecta. Huele a éter. Desangramientos, evacuación de heces, lechos de sangre y de lágrimas, mujeres que dan a luz, las más pobres de Berlín («Trece hijos en una habitación y media»). Y he aquí la «Bella juventud». La boca de una muchacha que había reposado largo tiempo en las cañas, esa boca está roída; cuando se abrió el pecho, el esófago estaba agujereado:

Schliesslich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.

(En fin, en un espacio bajo el diafragma
se encuentra un nido de jóvenes ratas.)

En otro poema habla de una isla pequeña, un pájaro en el mar, nada —coágulo de ceniza—: de una casi monstruosa irrealidad. De pronto dice: «El enemigo de los gallos, la rata...»

De todas las ratas expresionistas (tan semejantes a las que ven los atacados de *delirium tremens*), no las hay más enemigas de la felicidad como aquellas del *Mein blaues Klavier*, de la poetisa Else Lasker-Schüler («la más grande poetisa que jamás tuvo Alemania», según Gottfried Benn). Murió en Jerusalén, donde se había expatriado (era judía), en 1945. En su amargura soñaba tanto con ese «piano azul» que en el sótano hacen aún resonar solamente las ratas.

Carlos Edmundo de Ory
94 Bd. Saint Germain
París

EL PINTOR FRANCISCO LOZANO

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

En la temporada madrileña las exposiciones se suceden en las salas y galerías dedicadas a este fin y cada día más numerosas. Madrid es un centro de actividad artística notable, con el que tienen que contar los que siguen la ardua senda de la creación plástica; unos para revalidarse por primera vez; otros para que su actividad se haga periódicamente presente.

Esta necesidad puede, a veces, atropellar la obra del pintor que, temeroso de una ausencia muy prolongada, prodiga sus exposiciones con demasiada frecuencia. El equilibrio entre ausencia y presencia pende de consideraciones muy sutiles. En primer lugar, de una necesidad intrínseca que radica en la propia obra y en la pulsación de sus ciclos creadores; en segundo lugar, en el grado de saturación o receptividad del ambiente artístico interesado. Una producción reiterativamente expuesta—sin motivaciones internas—se expone a una falta lastimosa de respuesta receptiva.

Por eso, cuando el artista vuelve en el momento oportuno con un conjunto de obras oportunamente articuladas dentro de su proceso creador, sin frenéticas rupturas y sin pausas tediosas, la respuesta del medio está asegurada. En una palabra, su exposición tendrá audiencia, visitantes interesados, compradores; despertará comentarios y provocará críticas. No sólo las habituales, sino otras espontáneas y a veces insospechadas.

Una de estas exposiciones, que se reciben con justificada apetencia, despertó en el autor de estas líneas, que no se dedica habitualmente a la crítica artística, la necesidad de un comentario, que, como juzgará el lector, tiene algo, o mucho, de respuesta personal y subjetiva.

El comentario empieza por unas consideraciones sobre el paisaje y la luz propios del pintor y luego sigue por otros derroteros. Pero, vayamos al grano, empecemos.

Siempre, al llegar a Valencia, al bajar la meseta diáfana, nos hemos encontrado con la luz, una luz nueva y distinta, que se hace extrañamente palpable. Castilla es la luz incorpórea, luz casi sideral de espacios infinitos. Bajando de Castilla, las luces cambian. Ya cambia la luz en Toledo, y cambia, sobre todo, en Andalucía y Levante. Las

luces adquieren valores táctiles. La luz se aprieta, se toca, se modela, se comprime o se acaricia. Es como esa materia sonora que el pianista aprisiona en la vibración retenida de su teclado, y que para hacerla más presente, después de haberla modelado, la corta con un golpe seco de pedal. A veces quisiéramos sujetar la masa sonora en el cuenco de nuestras dos manos cerradas y llevárnosla al oído para sentirla vibrar como una caracola marina.

Así sentimos la luz en Levante, como un perpetuo goce de sonoridades lumínicas, que nos envuelven y que quisiéramos coger con nuestras manos, sin profanarlas, en un estado de pureza imposible, arrebatadas al aire, a la tierra calcinada, al barbecho, al olivo, al algarrobo, a la corteza sedienta del paisaje, al silencioso mar que absorbe las cenitales horas, a todo aquello que entre la nube y la llanura, el viento y las horas, el crepúsculo y la aurora, crepita infatigable en la atmósfera. Es algo demasiado audaz para ser posible, demasiado ancho para ser aprisionado, demasiado nuevo para ser entendido, demasiado proceloso... Al mismo tiempo, fundamental y equívoco. Es la realidad embriagadora y perfumada de las cosas, que hay que sorprender como un suspiro en una alcoba.

¿Cómo coger todo esto, cómo entrar en esta luz, sedienta la mirada, temblorosas las manos, y poseerlo todo en un rapto instantáneo, agresivo, que no deje tiempo a la duda ni descanso al deseo? ¿Cómo robar vandálicamente el secreto de la arena y del árbol, del surco rojizo y de un horizonte que no mueven las tempestades?

Nuestro apetito es débil y nuestras pupilas quedan cauterizadas. Los párpados se cierran, complacidos, entre sombras violetas que se alargan como se alargan las noches del insomne. Nuestro sueño de posesión brutal se ha desvanecido. Volvemos a los límites del mundo conocido y a la fruición de lo cómodo, elaborado y asequible, de lo que tiene luz y sombra, contorno y medida, forma asible, corporeidad sabida. Pero nos queda la nostalgia de un imposible todavía clavado en la retina, casi ulcerada por la luz de la estepa.

Cuando miramos a la estepa, tierra que tiene el áspero sabor de la sal, nos parece que la furia abrasadora del sol ha arrasado todo intento de vida, toda alegría, todo color. ¡Qué engaño! Hechos a la luz, sobre el terrizo calcinado, en pequeñas quiebras y grietas de la tierra, bajo las axilas de los pedruscos grises, brota esplendente alguna planta «halófila», que de su magra pitanza de humedad y suelo extrae los colores más vivos y punzantes, colores epicúreos y enteros. De estas plantas «halófilas» se hallan catalogadas más de seiscientas sesenta y cinco especies. En medio de la sequedad de una tierra improductiva, son riqueza cromática para los ojos, lujo efímero que se repite todas

las primaveras. Maurice Legendre escribía en *Semblanza de España* que de las diez mil especies con que cuenta la flora en Europa, España disfruta de seis mil; la verde Inglaterra sólo dispone de mil seiscientas, y en cambio la provincia de Madrid cuenta con dos mil. Consecuencia: España es tierra para botánicos, herbolarios y pintores.

Cuando más empeñada se hallaba la pintura en narrarnos sucesos históricos, después de haber sido mensaje de ideas, creencias o dogmas religiosos, surgió la revelación del paisaje. La exagerada propensión a servir de vehículo a lo que es expresable por otros medios llevó a la pintura a la busca de nuevos temas de inspiración. Cansados de transitar por caminos excesivamente literarios y anecdóticos, buscaron los pintores el diálogo directo y sin intermediarios con la eterna naturaleza.

La aversión a la anécdota, a la narración, a la literatura, es en buena parte lo que ha provocado la hegemonía del paisaje como género pictórico. En el paisaje no hay anécdota, no hay literatura, no hay narración, y, sin embargo, hay expresión, hay revelación, y revelación en sumo grado del alma del artista. Por eso tantos artistas de nuestro tiempo se han sentido llamados a expresarse por medio del paisaje, a verter su alma en él, a confesarnos a su través sus íntimas vivencias, y nos han descubierto el paisaje, lo han colocado en nuestro espectro sensible. Nos han hecho comprender que el campo no es sólo la fecunda corteza que el industrioso labrador trabaja para nuestro sustento, ni tampoco sólo el deleitable lugar a que nos lleva nuestro cansancio del mundo en busca de aquella descansada vida que nos anuncia Fray Luis. El campo no es sólo utilidad y deleite, es también fuente de placer estético, revelación del alma del hombre. Ese campo son los artistas los que nos lo han descubierto. De ello les somos deudores.

Huyendo de la anécdota, de la narración, de la literatura, los pintores se entregaron a la indagación de la naturaleza y descubrieron el paisaje, o al menos lo descubrieron como tema central, y como caso curioso, si antes los pintores pudieron tildarse de excesivamente «literarios», ahora podría llamarse a los literatos excesivamente «pictóricos». Las tornas se cambiaron, y el paisaje, descubierto por unos, vino a tentar a los otros. Ya desde el romanticismo hay mucho en la literatura de estampa plástica, Véanse las minuciosas descripciones de Zorrilla en la *Leyenda de Don Juan* y en casi toda su obra. Gustavo Adolfo Bécquer, que pertenecía a una familia de pintores y había nacido en ese ambiente, no sabemos si pinta escribiendo o escribe pintando. Grandes pintores del paisaje son Baroja, Azorín, Machado y Enrique de Mesa. Todos, pintores y literatos, dan al paisaje una primacía que antes no tenía.

«Un tapiz de viñas se extiende desde la llanura hasta casi la cumbre de los montes». El simpático algarrobo, tan verde siempre, de hoja perenne, se esponja en las quiebras de una barrancada; en la cerca de un cortinal, el granado, con sus flores rojas, encendidas, resalta en lo gris del terrazgo; no olvidemos a las higueras, que en la frescura de la cañada se muestran cubiertas de sus anchas hojas. Y los almendros, en estos días primaverales, están llenos de almendras...». Páginas como esta de Azorín encontraríamos a cada paso en sus libros, y no sólo de Levante, sino de toda España. Parece, algunas veces, dejar la pluma y tomar el pincel. Son páginas sobrias, en las que la elegancia contenida de las descripciones, con cadencia de letanía, esconde un vívido fulgor y trasmina un penetrante perfume.

De Francisco Lozano, pintor, se ha dicho que tomó el Levante de Blasco, de Sorolla, de Cecilio Pla y lo redujo a las líneas ascéticas de Azorín, buscando la recuperación de un contorno manoseado y banal en la dura ley de la renunciación. Sus esfuerzos le abrieron las puertas de un mundo nuevo. Playas solitarias y mudas, color barquillo, cielos macizos y grisientos, un mar denso, apenas estremecido, horizontal y grave en su opaco azul, lejanía, calma, tranquilidad de tiempo detenido, reposo, más reposo.

El mar y la calma de las arenas dormidas fueron quienes primero le abrieron las puertas de sí mismo, marcándole la ruta sin fin de su mundo interior, fundido con el paisaje. Desde el horizonte azul que le empujaba sintió la llamada de la tierra sedienta, entre barrancos y secanos, entre viñas, algarrobos y nopales. El hombre que había sentido un temor casi religioso del color, que lo había retenido en su paleta con conjuros y exorcismos, volvió a encontrarlo en su tebaida interior. No estaba el pecado en él, sino en los que se habían contentado con hacerlo protagonista de torneos folklóricos, munición de batallas de flores y lustre de anecdóticos calendarios. El color era otra cosa, mucho más pura, virginal y candente.

Allí estaban las tierras de Jávea, de Altea, de Játiva, de Ayora, con sus barracas manchadas como la piel de un leopardo, con sus lomas desnudas, blanquecinas, redondas, a las que, como dice Azorín, nos dan «ganas de pasarles la mano suavemente por las cumbres, como a un animal se le pasa la mano por el cerro». Tierras getsemaníacas, escenarios de bíblica elocuencia, cuyos colores vivos parecen mitigados por el polvo, como la burda lana de las túnicas de los profetas que han trajinado por los desiertos. El color es entero y a la vez apaciguado y pastoso.

El pincel se detiene sobre las suaves cumbres y las acaricia con trazos majestuosos mientras encrespa su grafismo cuando llega a las

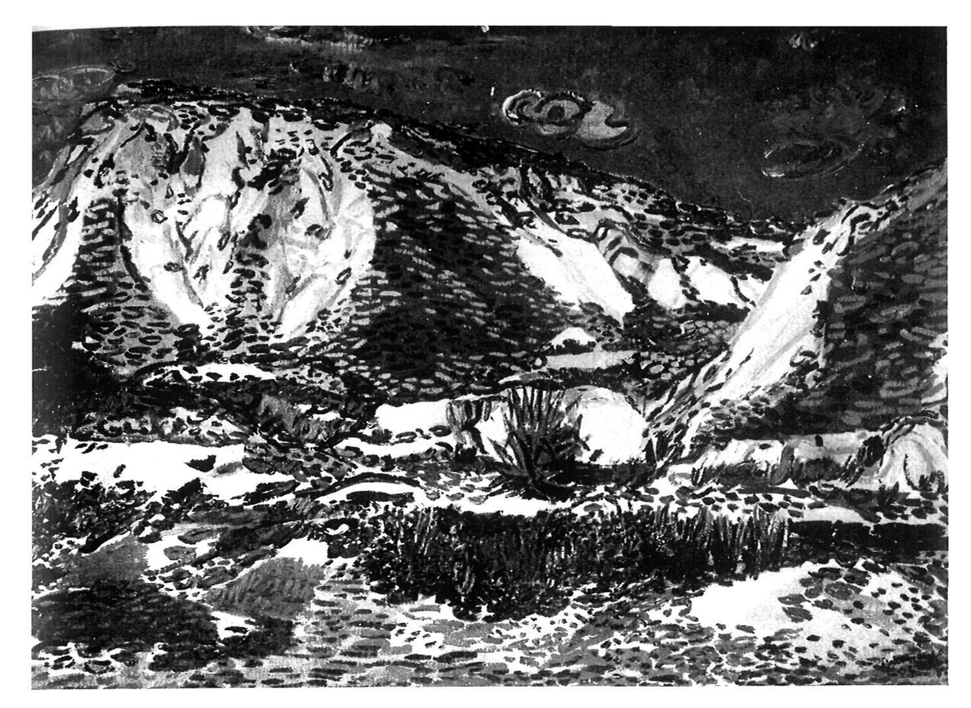
roquedas y serrijonas, mientras el cielo anuncia un mar visible o invisible.

Hoy la pintura de Lozano ha tomado un sesgo arrebatado y difícil. Parece que Lozano pinta con fuertes zarpazos de tigre, que sabe asestar a su presa golpes definitivos. Cada golpe es una revelación y una adivinación, cada pincelada cae segura en el punto preciso, cargada de la materia precisa, con el tinte preciso. Cada pincelada es audaz e infalible al mismo tiempo. Más allá del divisionismo de la luz que en busca de impresión de realidad lograron los impresionistas, Lozano acomete con furia el divisionismo de la forma, sometida a maceración solar. No se trata de una forma iluminada, sino de una forma luminosa. Es la propia contextura formal y la relación de las tintas la que hace que percibamos la luz, una luz resuelta y cegadora, una luz que no ilumina sino que abrasa. Si el pintor hubiera iluminado las formas, éstas se hubieran explicado de otra manera, más convencional y consabida, pero hubieran perdido su absoluta presencia. Serían formas presentadas por la luz, conducidas por ella a la sociedad de las imágenes visuales. Las formas de Lozano se presentan por ellas mismas, no necesitan de presentación, vienen a nosotros sin rodeos. Llegadas sin presentación, abruptamente, en un principio nos desconciertan, como nos desconcierta un hombre que súbitamente y sin llamar ha irrumpido en nuestra soledad. Pero, pasado ese momento de dificultad y estupor, la impresión que nos producen es muecho más fuerte y atractiva. Las percibimos en toda su pureza, sin intermediarios. Esto hace que el ejercicio de gustar la pintura de Francisco Lozano sea tan apasionante.

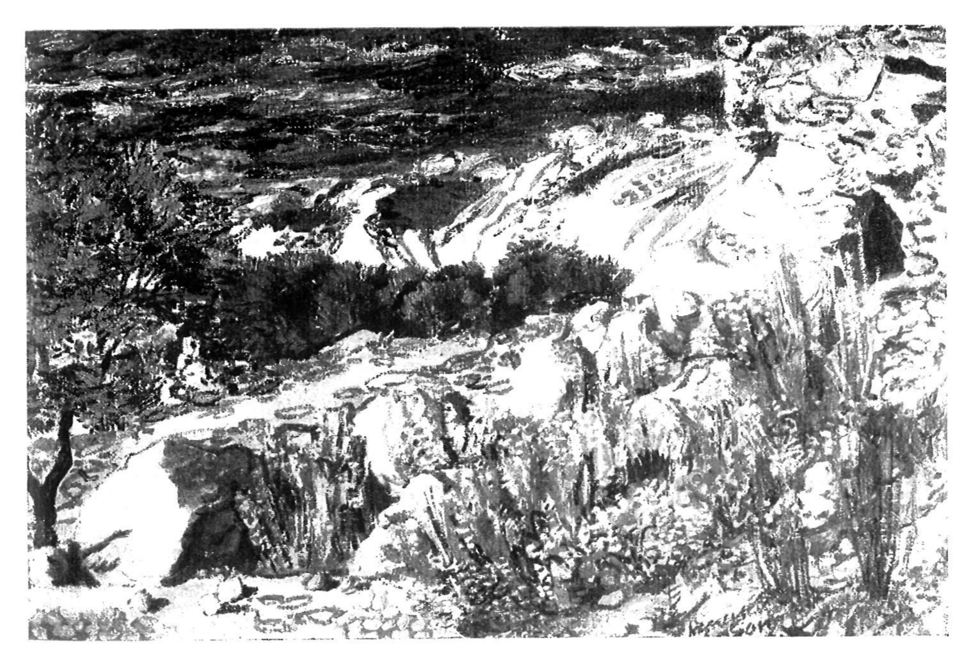
Ya estamos en los campos de Chiva, Játiva, Pinedo, El Saler, ya contemplamos los paisajes más antiguos de la humanidad, los paisajes mediterráneos. Los paisajes de Lozano son antiguos porque el hombre ha pasado y repasado por ellos, ha enterrado en ellos la reja de su arado, ha removido una y otra vez su áspera corteza, ha terraplenado los bancales y sostenido los arenales hasta convertir una estructura geológica en un monumento antiguo. No hay antigüedad sin tiempo, no hay tiempo sin historia, no hay historia sin hombre.

En los últimos paisajes del pintor está ausente la figura humana. Ni siquiera las pequeñísimas notas que antes ampliaban sus horizontes. Pero el hombre está en la propia arquitectura del paisaje. Es la forma más grave y seria de encontrarnos con él. Está en la propia antigüedad de los paisajes, en esa su especial arqueología.

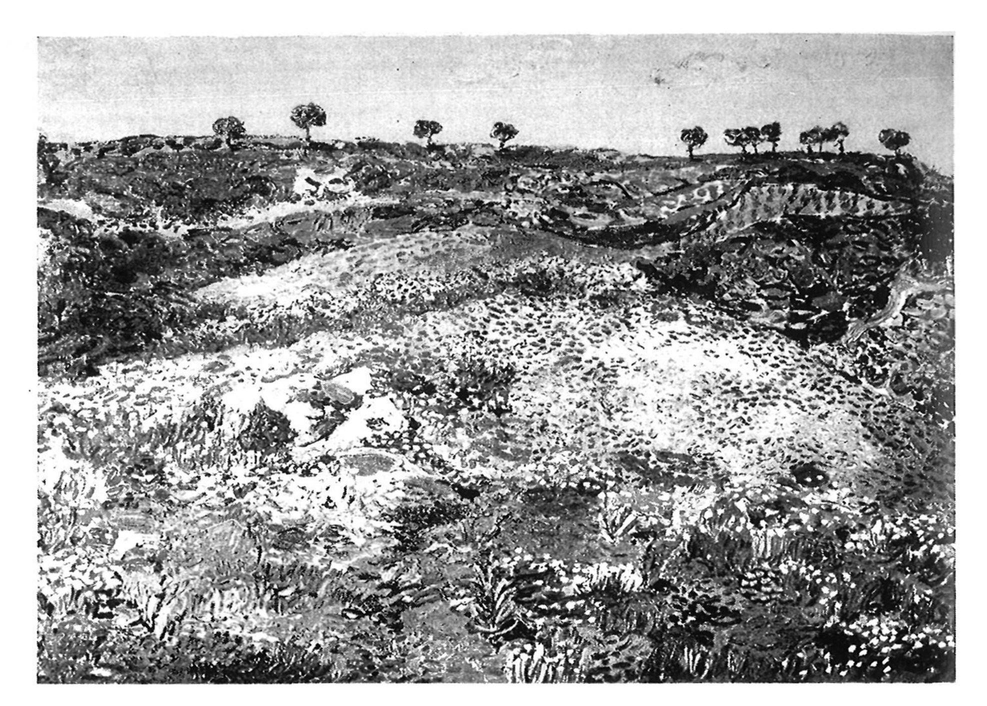
Hay paisajes de Lozano que nos hacen pensar en Troyas semiocultas fatigadas por el peso de la epopeya y el mito. Y esas barcas varadas en la playa son como tesoros devueltos por el mar, tras un secuestro de milenios. Tienen pátina de bronces atenienses perdidos en un naufragio



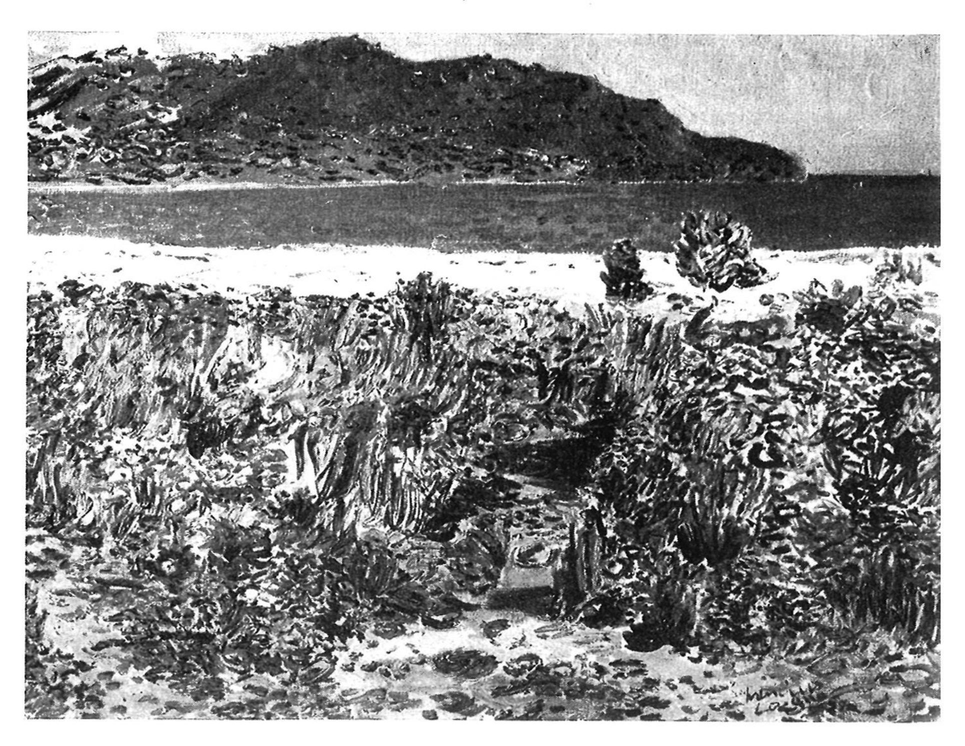
FRANCISCO LOZANO: *Tierras de Benidorm. 1960.*



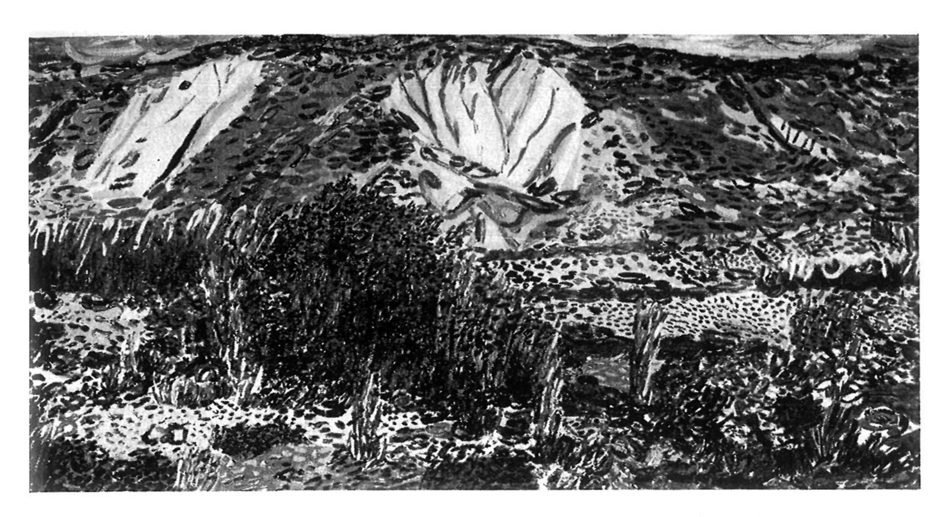
FRANCISCO LOZANO: *Costa alicantina. 1959.*



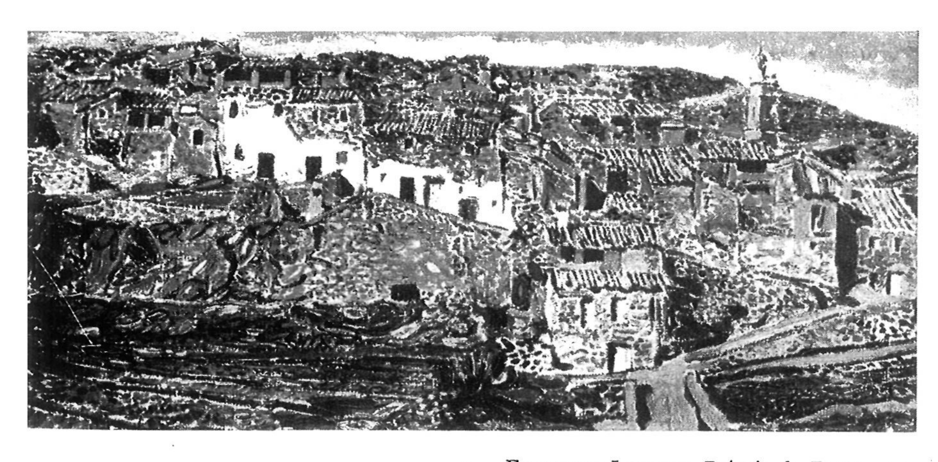
Francisco Lozano: *Paisaje de Játiva. 1959.*



Francisco Lozano: *Paisaje de Benidorm. 1960.*



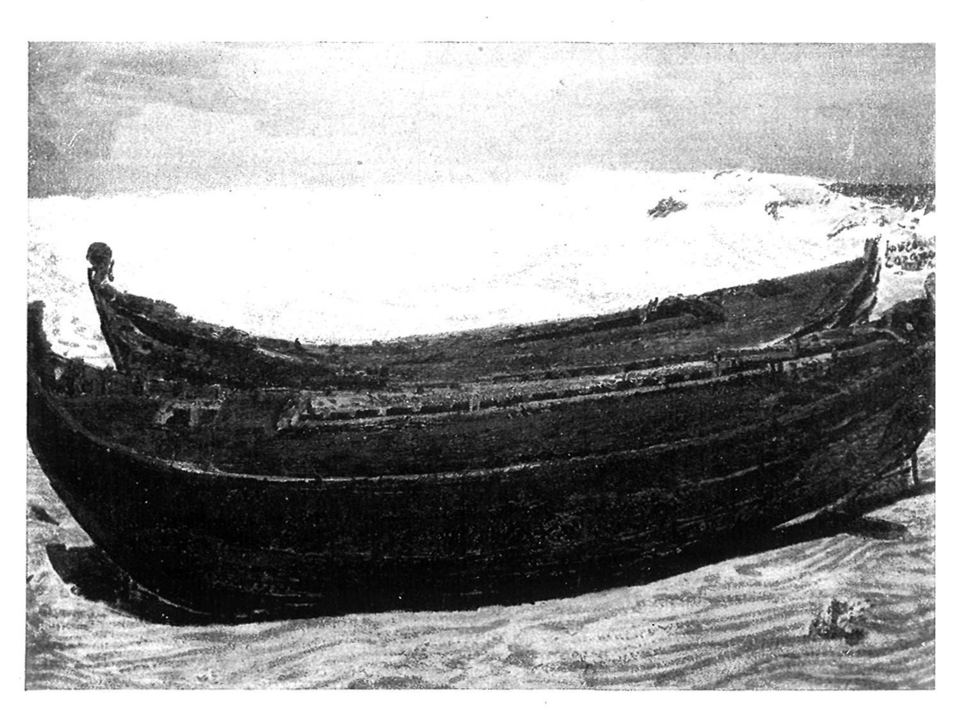
FRANCISCO LOZANO: *Paisaje de Benidorm.* 1960



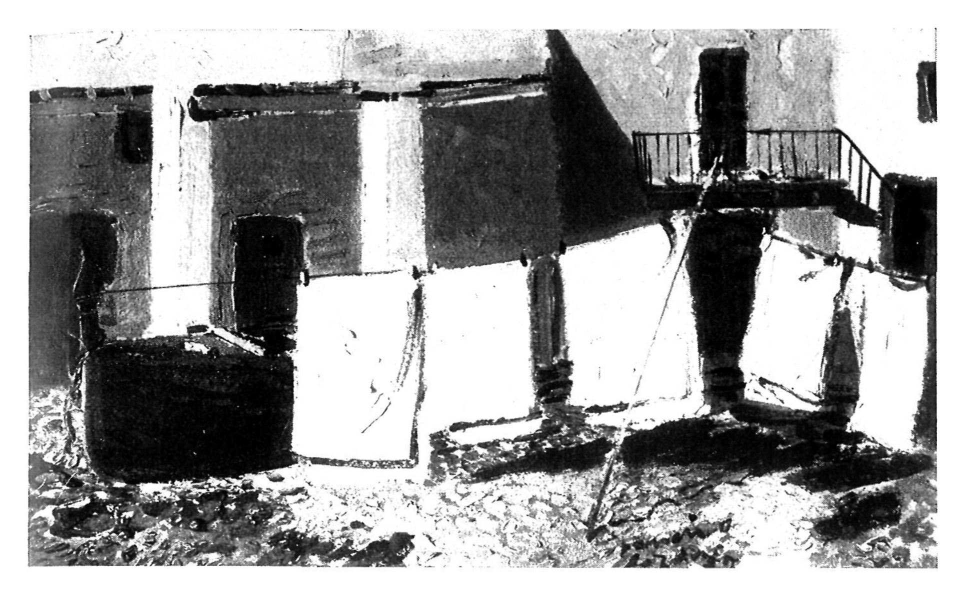
FRANCISCO LOZANO: *Paisaje de Zarra.* 1959



FRANCISCO LOZANO: *Villajoyosa.* 1961



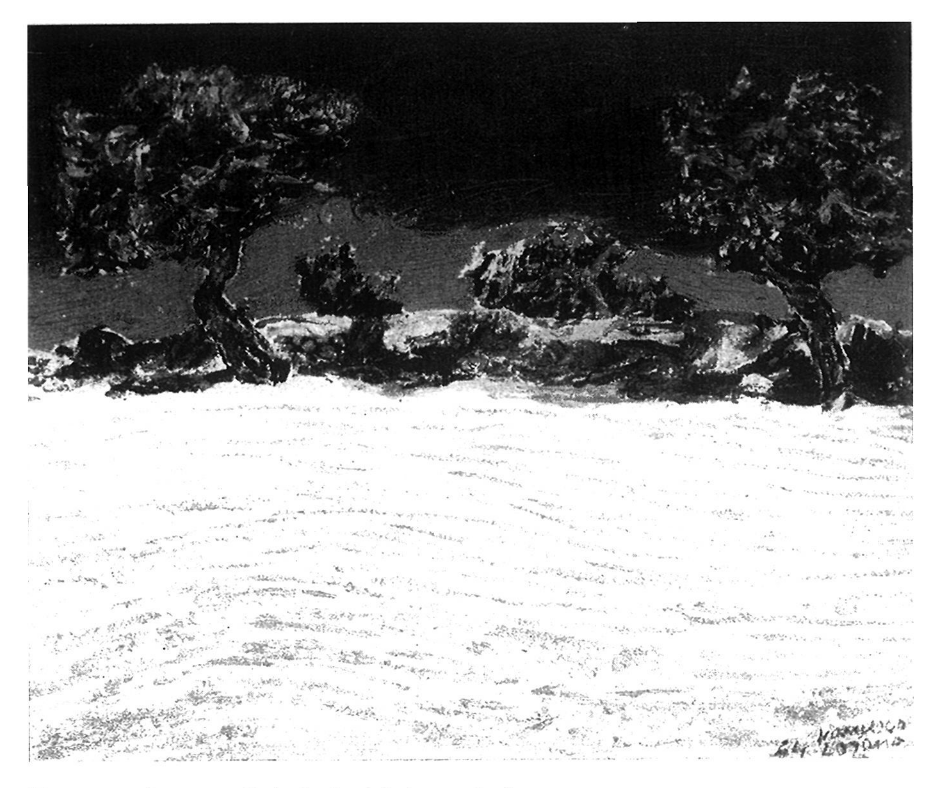
FRANCISCO LOZANO: *Barcas.* 1964-65



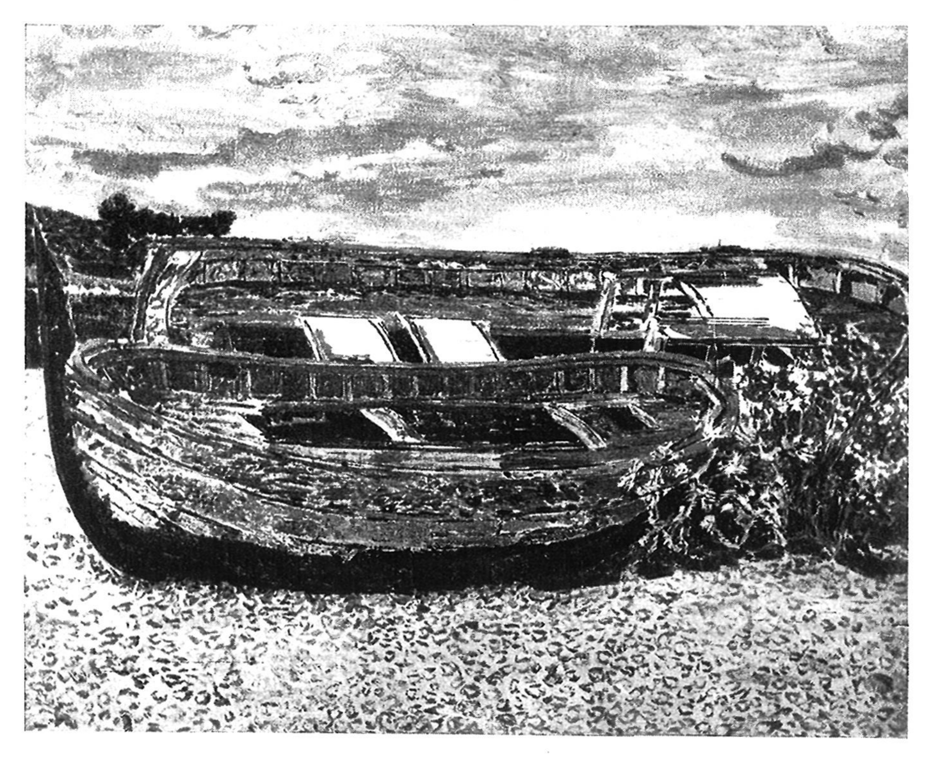
Francisco Lozano: *Paisaje.* 1960



Francisco Lozano: *Paisaje de Bétera.* 1964-65



Francisco Lozano: *Paisaje de árboles.* 1964-65



Francisco Lozano

o de ánforas coralizadas por el lento trabajo del mar. Son, desde hace mucho, intérpretes de la obra del pintor; a veces, coro lejano en el anfiteatro de la playa, pero hoy protagonistas que ocupan toda la escena. Secas y negras, como ataúdes sin cuerpo, gravitando sobre la arena o rodeadas de plantas, que pagan con sus colores la pequeña humedad que les procura su sombra.

Estas embarcaciones son la mejor imagen del «Mare Nostrum». De humildes instrumentos del afanoso pescador, esclavo de la gleba líquida, han pasado a ser gloriosos trofeos de argonautas. El pintor las ha elevado a la categoría de reliquias sagradas de una vieja civilización. Por eso las contemplamos con tanto respeto y melancolía.

Después de habernos asomado a esta última ventana que nos ha abierto el pintor, volvemos a pensar en Levante, su paisaje, su luz. Recordamos añejas experiencias, lejanos viajes y primeras impresiones. Nuestra primera llegada a Valencia y la conmoción que nos produjo, cifrada en un apetito de posesión, un deseo de ver, de captar, de aprehender, en panteísta comunión con la naturaleza, todo lo que nuestros ojos deslumbrados creían adivinar. Nuestro fracaso, nuestra desilusión, nuestra impotencia y ese leve residuo que todo esto deja de incomprensión y de disgusto. No tendría sentido que yo hiciera aquí estas innecesarias confesiones si no fuera por una cosa. Un tanto despegado y refractario a este Levante, tan tópicamente elogiado, he vuelto a él gracias a la obra reveladora de Francisco Lozano. ¡Oh, supremo poder de los pintores, que hace que la naturaleza imite al arte! Que la naturaleza se explique y se comprenda por el arte.

Muchos años después, aquella ambición insatisfecha, aquel vago deseo frustrado, aquella sed se ha visto saciada. No era un imposible aquel tomar de la luz sin profanarla, arrebatarla al aire, al mar, a la tierra calcinada... El imposible está aquí, ante nosotros; ha entrado de golpe, sin avisar, como entra en la vida lo que más hondo llega.

Nos despedimos de esta exposición, que por llegar tan oportunamente ha renovado y actualizado la figura de un gran pintor de nuestros días, pero en la melancolía de la despedida nos asalta otra preocupación, que no por constante y antigua pierde intensidad: ¿Por qué no existe aquí un Museo de Arte Contemporáneo que corresponda al gran movimiento artístico de que tantas pruebas está dando Madrid?

Si este museo existiera, con la importancia y capacidad que serían de desear, estas despedidas no se producirían del todo. Las grandes figuras del arte actual tendrían siempre una representación en Madrid, y con ello ganaríamos todos. Ellos, como creadores, porque necesitan una referencia y una comunicación estables. El público y la crítica,

porque necesitan la consolidación segura de determinados valores, para no desorientarse en el vértigo de las exposiciones, en su ritmo confuso y desigual. En último término, un Museo vivo del arte actual debe ser un veredicto y una norma, un lugar donde las experiencias puedan dar fruto, sin perderse en el vacío, un instrumento imprescindible en el área de la cultura, que en prestigio de la cultura redunda.

Francisco Lozano tendría ya una hermosa sala en ese hipotético museo que soñamos, y como Lozano tantos otros, cuyo nombre está en el pensamiento de todos. Pero por ahora sólo nos queda esperar. ¿Será por mucho tiempo?

Fernando Chueca Goitia
Alfonso XII, 10
MADRID-14

PROBLEMAS DE LA CRITICA LITERARIA

POR

RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT

La crítica literaria *especulativa,* esto es, la que parte de la impresión de una o varias lecturas de un poema, de una novela o de un drama, y que se expresa en forma de opinión más o menos fundada, según el gusto y la cultura del lector, o la que sobre base parecida traduce los contenidos artísticos en términos filosóficos, sociológicos o de «visión del mundo», provocó la reacción que, armada de instrumentario rigurosamente filológico, se ha solido llamar desde los tiempos de Leo Spitzer y, antes, de la gran filología clásica de Eduard Norden, *estilística.* Con la justa reacción vino, empero, el injustificado exceso. Si la crítica especulativa reducía el contenido artístico de una obra al significado que ella podía tener o, sin duda alguna, tiene para la cultura, la estilística suprime o reduce a la simplicidad de un enunciado los significados supraestéticos de la obra y aun su propio sentido estético-material, sin los cuales la obra es pura construcción del lenguaje, forma desnuda. Lo que de estético hay en muchos análisis estilísticos del mismo Leo Spitzer es o bien el producto del gusto del crítico o el *a priori* intuído que se comprueba, aparentemente, por el posterior análisis formal. La pretensión de objetividad que impulsó a los filólogos en la elaboración científica de la estilística se satisface sólo parcialmente. El análisis estilístico montado sobre la primera o primeras intuiciones deja siempre un resto más o menos considerable de «misterio», en cuyo espacio cabe todo género de especulaciones. No podrá negarse que pese a ello el juicio crítico fundado sobre el análisis estilístico permite una más adecuada aproximación a la obra. La aproximación formal es la primera, no la última exigencia de todo análisis. Sin embargo, por su carácter de *a posteriori* es sólo una aproximación que no por ser filológica es más legítima que la aproximación especulativa: las dos apuntan parcialmente a un solo aspecto de la obra. La aparente perfección de los dos géneros de crítica, el *Goethe* de Friedrich Gundolf y los *Stilstudien* de Leo Spitzer, por ejemplo, no tiene su causa en la perfección del método, sino en la educación y penetración del gusto y en la cultura del crítico. En los dos casos, el método es una eficaz «ciencia auxiliar» del gusto o, dicho de otro modo, la ciencia es aquí un instrumento para probar y confirmar la certeza de una intui-

ción que, por su naturaleza apodíctica y última, bien puede ser un prejuicio o el producto de una impresión subjetiva. La cientificidad de la estilística tropieza así con un límite incontrolable y anti o, por lo menos, acientífico. La objetividad científica de la teoría resulta anulada por la subjetividad impresionista de la realidad práctica. Leo Spitzer, por ejemplo, en una de sus últimas interpretaciones estilísticas (*Interpretationen zur Geschichte der franzzösischen Lyrik.* Lecciones pronunciadas en el Semestre de Verano 1958 en la Universidad de Heidelberg. Ed. por Helga Jauss-Mayer y Peter Schunk. Heidelberg, Selbstverlag des Romanischen Seminars, pp. 170-179) constituye su interpretación del poema «Spleen», de Baudelaire, en contra de la dada por Auerbach (en *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung,* Berna: Francke Verlag, 1951, pp. 110 y ss.) sobre la acepción que da al vocablo «spleen» el diccionario norteamericano Webster. Auerbach asegura que el poema es «una visión de la desesperación» y que «todos los datos fácticos tienen exclusivamente carácter simbólico». Sspitzer niega que el poema sea una visión de la desesperación y afirma, en cambio, que en él se hace «la descripción de un estado psíquico-físico sobre el cual la alegoría constituye una campo de la lucha de las fuerzas del alma». La tesis de la descripción de un estado psíquico-físico se desprende del significado de «spleen» que, según el Webster empleado por Spitzer, quiere decir: «Melancholy, Hypocondriac affection, a sudden impulse of whin» y subraya *sudden.* Sin embargo, antes de discutir cualquier interpretación es preciso preguntar si «spleen» significó en el francés de la época de Baudelaire lo mismo que significa en el inglés catalogado por el Webster, si el proceso de recepción de un anglicismo en el francés no transforma la acepción del vocablo asimilado. El diccionario de Littré, aparecido en 1863, seis años después de la primera edición de las *Flores del mal,* da para spleen el sentido inglés y su acepción francesa: («Anglais: *spleen,* rate et melancholie, de gr. splén). Forme de l'hypocondrie, consistant en un ennui sans cause, en un degoût de la vie.» El punto de partida lexicográfico admite varias hipótesis de interpretación: hipocondria y melancolía a la vez, sensación y sentimiento, aburrimiento, desgana de la vida, capricho, desesperación, y sin duda un diccionario histórico se acercaría más al aspecto anímico que al físico. Por otra parte no es el vocablo o título el que da su contenido al poema como si éste fuera un desarrollo del tema enunciado en el título, sino, justamente en la poesía moderna, es el poema mismo el que da nuevo o más rico sentido al vocablo o a los vocablos de un título, a la imagen o al tema anunciados en él. Es vano, por ejemplo, interpretar largamente el soneto de Quevedo «Amor eterno más allá de la muerte»

para llegar a la conclusión de que su contenido expresa el amor eterno más allá de la muerte y que los medios de expresión son las imágenes y los procedimientos de la métrica, porque eso no es otra cosa que ejercer el arte de la tautología. Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, permiten suponer que la crítica estilística no solamente no es menos especulativa que aquella contra la cual reaccionó, sino que por sus puntos de partida *a priori* suspende ella misma su pretensión de objetividad científica.

¿Cuál es, entonces, la crítica capaz de una interpretación que no parta de un *a priori* subjetivo y que no deje ese margen inefable y misterioso en el cual la desmesurada especulación sofoca aún la inefabilidad y el misterio auténticos de la creación literaria? ¿Es posible una crítica semejante, cuyo ideal resulte análogo al de exactitud y objetividad de las ciencias? Aunque impropia, la pregunta se impone porque tal ideal de objetividad científica fué el secreto motor de la reacción estilística contra la crítica especulativa. Empero, no es preciso entrar una vez más en la anticuada disputa sobre los límites metodológicos entre las llamadas ciencias del espíritu y las de la naturaleza para comprobar que la exactitud y la objetividad de la crítica pertenecen a una esfera autónoma incomparable a la de la metodología de las ciencias. Si la crítica es, primariamente, «literatura de la literatura», como lo pensó Goethe, y valoración estética, el problema de su objetividad y de su exactitud ha de plantearse desde una perspectiva que esté más allá de la cuestión de límites entre las ciencias del espíritu y las de la naturaleza. En el fondo, son éstas últimas las que han provocado, con su pretensión de verdad absoluta, dicha cuestión, en la cual el modelo es el de las ciencias naturales ,de modo que la disputa se redujo a comprobar por qué las ciencias del espíritu no son como su modelo, las ciencias de la naturaleza. Objetividad y exactitud no son postulados metodológicos para llegar a un juicio estético y valorativo de naturaleza objetiva científica y, por tanto, inmodificable o sólo modificable por el progreso de la investigación. La investigación filológica —fuentes, documentos biográficos, crítica textual— sólo afecta el juicio estético y valorativo en la medida en que pone a disposición del crítico un más amplio material sobre el cuál éste revise su juicio teniendo en cuenta, según el caso, aspectos desconocidos de una obra. El descubrimiento reciente del manuscrito de *La fiesta de la paz,* de Hölderlin, no ha afectado en nada el juicio estético sobre la obra tardía de Hölderlin. Tampoco el descubrimiento reciente del *Dyscolos* de Menandro ha obligado a una valoración diversa: sólo ha permitido comprobar con el ejemplo de una pieza entera lo que se había elaborado sobre la base de fragmentos. En el campo de la crítica, de la filosofía o en

general de toda hermenéutica, la objetividad y la exactitud postuladas son simplemente presupuestos anteriores o exteriores a la metodología científica: son actitudes e instrumentos manuales. Hermann Cohen llamaba a estos instrumentos: pureza terminológica, conocimientos históricos, claridad y limpieza conceptuales, lo «filológico», y exigía, como condición previa al trabajo mismo de la interpretación y de la meditación filosófica, que «lo filológico esté siempre en orden». La objetividad y la exactitud son, pues, estrictamente instrumentales, no postulados de procedimientos y métodos. Hablar de «mensaje» o del «sonido oscuro de la u», por ejemplo, equivale a recurrir al subjetivismo y a la arbitraria imprecisión, aunque con ayuda de aparato filosófico o filológico se demuestre, aparentemente, el talante de «mensaje» de un poema o el tono sombrío de la u. Tanto en las críticas estilísticas más perfectas como en la especulativa se encuentra con frecuencia el empleo de términos y conceptos a los que el autor da función central, pero que no especifica ni en su contenido ni en sus límites. El conocido libro de Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk,* por ejemplo, difícilmente define los conceptos fundamentales con precisión, y cuando éstos son discutidos en la investigación científico-literaria como los que pertenecen al campo de la «leyenda», los deja en su irritante indeterminación. Kayser opera ocasionalmente con el concepto de «descripción» de los fenómenos, pero ni en él ni en otro erudito notable puede encontrarse con precisión lo que ellos dan a entender bajo tal procedimiento. Es un supuesto, otro *a priori,* deducido nominalmente, no por el contenido del vocablo. Ernst Robert Curtius, el erudito notable aludido más arriba, escribe en el prólogo a su famosa obra *Literatura europea y Edad Media latina* que su propósito es el de contribuir a una «fenomenología» de la literatura europea. ¿Pero cabe identificar su «Topik» con la fenomenología o relacionar a la una con la otra? ¿Qué entiende Curtius por «fenomenología»? Aunque se suponga que el sentido es nominal: «ciencia de los fenómenos» o «descripción» queda sin explicar por qué la «Topik» es ya descripción o descripción fenomenológica y cuáles son los criterios legítimos para concebir la ordenación sistemática de algunos topoi como descripción. Si se asimila la fenomenología a la topografía, pierde entonces su perfilado sentido el fenómeno del topos. Ni en Aristóteles, ni en la jurisprudencia ciceroniana, ni en Curtius mismo, es Topología una descripción, sino justamente lo contrario, una sistematización que necesariamente tiene que dejar por fuera matices no sistematizables y sólo registrables en una descripción. En Hegel y en Husserl, de quienes proviene la difusión del concepto de fenomenología, ésta significa, aunque en niveles diferentes, descripción de procesos, es decir, de una dinámica interior y exterior,

mientras que la topología no tiene en cuenta la dinámica interna, sino sólo la figura estática externa de similitudes. Por eso Curtius, al entender su «Topik» como fenomenología, al buscar la cadena interna que une los topoi para que aparezcan como un proceso o, más exactamente, como una cadena de saltos ligados entre sí, acude al inconsciente colectivo, a un discutible *a priori* que llevado a sus últimas consecuencias niega su propósito: sus formas no son exclusivamente europeas, y por eso su propósito de mostrar la continuidad europea de la literatura occidental desaparece en el inconsciente colectivo general. Falta justamente mostrar el proceso específico, pero éste no lo puede describir la «Topik». Es paradójico que quienes claman con más calor y exclusivismo por una exactitud en la crítica literaria y quienes con ademán peyorativo descalifican cualquier crítica que no acepte sus *a prioris* y sus *a posterioris* sean quienes se hacen culpables de vaguedad e impureza terminológica. El aparato filológico de un trabajo, por perfecto que sea, no disculpa la omisión de limpieza y precisión en el uso de los conceptos.

Pese a la vaguedad con que Curtius maneja nociones fundamentales en su programático prólogo a *Literatura europea y Edad Media latina* o en un conocido ensayo sobre *Friedrich Schlegel y Francia,* en el que, por ejemplo, desagrada el concepto diléctico-romántico de mediación (Vermittlung) al de intermediario y transmisor de conexiones literarias, sus trabapos filológicos, más que sus vanidosos ensayos, son mucho más que la muestra de su buen gusto y de su fino sentido para la calidad literaria. Su libro capital insinuó y suscitó nuevos caminos capaces de rescatar y la crítica literaria de su esterilidad estilística. En primer término, la reelaboración de la topología, que Eduard Norden había inaugurado ya en su libro *Die antike Kunstprosa,* y con ello, el renacimiento de la terminología de la antigua retórica como propedéutica para la exacta designación y para la descripción de los fenómenos literarios. Cierto es que esos instrumentos están hechos para el análisis de la poesía y del drama y que no satisfacen la novela, cuya dimensión exige la creación de un instrumentario estructural y de una variada tipología de contenidos, actitudes y relaciones. Pero desde el punto de vista de la estilística o de los elementos para una configuración de las estructuras de la novela, la terminología de la retórica antigua, que pasó a las literaturas nacionales, puede servir de primera base en la creación de ese nuevo instrumentario. En segundo lugar, al intentar un trazo histórico de la «europeización» de la literatura en su tránsito de la Edad Media a las literaturas nacionales, Curtius puso de presente el carácter necesariamente histórico de las letras, es decir, exigió una historia como horizonte de una crítica que no sea simple-

mente análisis formal y atemporal. No cabrá duda de que la experiencia política de entreguerras y de la segunda guerra mundial pusieron a Curtius de presente que la literatura es un fenómeno esencialmente histórico y que la referencia a la época o a la historia en general no puede reducirse, ni se reduce, a lo puramente documental sin significación política y social, que ella es, en fin, un factor fundamental en la formación o deformación de los pueblos. Analizar una obra del siglo XVI no es referirse a un texto intemporal; supone percibir y establecer la distancia del tiempo, situarla históricamente y reconocer así la historicidad como elemento constitutivo del juicio crítico literario. Este fué el camino que siguió Schücking para elaborar la sociología del gusto literario, cuando se preguntó, por ejemplo, por qué Goethe había elogiado como obra insuperable el *Oberon*, de Wieland, una obra que desde la perspectiva presente no merece tal juicio. Finalmente, Curtius volvió a legitimar la justa pretensión literaria de la crítica, tal como la habían satisfecho Karl Vossler o de modo más elegante y vivaz el maestro de la crítica inglesa, Frank Raymond Leavis, desde su revista *Scrutiny* (1932-1952) o en los trabajos reunidos bajo el título *The Common Pursuit* (1952) o el polígrafo norteamericano Edmund Wilson en su libro fundamental sobre el simbolismo *Axels Castle* o los ensayos reunidos en *The Triple Thinkers.* La mención de Leavis y Wilson provocará la réplica de que precisamente los países anglosajones son la patria de una crítica «estilística» más absoluta en su cientificidad que la europea, y que al mismo Leavis, que sigue las huellas del ensayo crítico arquetípico y ahistórico de T. S. Eliot, suele clasificárselo entre los paladines de la crítica de «close reading» (1), es decir, que históricamente la crítica «científica» y la crítica «especulativa» pueden ser contemporáneas y que no hay un proceso en el cual la insuficiencia de la primera abra otras perspectivas para nuevas formas de la segunda, la cual a su vez por causa de su insuficiencia vuelva a provocar una nueva reacción científica en infinito movimiento pendular. Sin embargo, las perspectivas abiertas por la obra de Curtius plantean un problema diferente al de la disputa entre los dos habituales tipos de crítica. Porque no se trata de enfrentar dos modos de aproximación a la obra literaria sino de reflexionar desde la obra misma, desde el objeto, sobre las reales posibilidades de conocerla y juzgarla, de analizar sus componentes y de situar los resultados en el horizonte de una Es-

(1) STANLEY E. HYMAN: *The Armed Vision.* A Study in the Methods of Modern Literary Criticism (New York, Alfred A. Koopf, 1955; 5.ª ed., resumida y revisada por el autor. New York, Vintage Books, 7955). Clasifica a Leavis entre los críticos aquí llamados «estilísticos», aunque en todos sus libros sólo hay un riguroso análisis de un soneto de MATTHEW ARNOLD. Más exacto es el juicio sobre Leavis de George Watson: *The Literary Critics* (Londres, Penguin Books, 1962), quien demuestra con convicción que HYMAN prejuzga apresuradamente.

tética. Con otras palabras: se trata de dar vuelta a la disputa metodológica, de colocar el objeto mismo como determinante del método y no como ha solido hacerse en las diferentes formas de aproximación a la obra. Los diversos intentos de clasificar la crítica literaria como el de George Watson (la más sensata y panorámica clasificación: crítica normativa, crítica descriptiva y crítica teórica), de Stanley E. Hyman, los cinco tipos y clasificaciones parten de un supuesto metodológico, a saber, el que reduce la obra literaria a un aspecto fundamental según la convicción del sujeto crítico: el de la palabra, el psicológico, el simbólico, el historiográfico, el biográfico, etc. (2). Obras como la de Curtius y más tarde como la del suizo Emil Staiger *(Grundsbegriffe der Poetik* y *Goethe)* o las literario-sociológicas de Georg Lukács (especialmente sus *Betiräge zur Geschichte der Aestretik)* o, en fin, la de Gilbert Highet *(The Classical Tradition* y *Poets in a Landscape)* han puesto de presente, pese a la radical diferencia de sus tendencias, que la crítica ha de atenerse a la obra y a sus variados componentes, cuya unicidad, juego y recíproco condicionamiento y la armonía o desarmonía de las funciones que cada componente tiene en la totalidad, no sólo constituyen la unidad de la obra y el presupuesto de su conocimiento adecuado, sino lo que Staiger llama «estilo», esto es, la singularidad del objeto y la individualidad del autor. Es casi banal asegurar que en la múltiple variedad de combinaciones posibles de los componentes literarios radica el fundamento para que cada obra literaria sea, a la vez, sigular y genérica, esto es, obra de *un* autor y obra de *la* literatura.

El que el objeto sea el determinante del método de aproximación no significa el que para cada obra literaria se requiere una propia «intuición» que luego puede fundamentarse con un mismo instrumento, sea éste el de los numerosos y multiplicables procedimientos estilísticos o el de las incontables exploraciones psicológicas, etc., etc. Es evidente que por constitución de la naturaleza humana y del conocimiento cada lectura auténtica no sólo requiere, sino que provoca una nueva y diferente «intuición». Pero no es ése el punto de partida de la crítica ni del juicio, pues esta llamada «intuición» es más exactamente una «impresión» y está sujeta a efectos indeterminables propios de la psicología del sujeto lector, de sus reacciones o pasiones frente al mundo externo, en el cual está situada, entre otras cosas, la obra literaria. Es decir, la intuición mencionada no pertenece a la obra, no es, por tanto,

(2) GEORGE WATSON: *Op. cit.;* STANLEY E. HYMAN: *Op. cit.;* WILBUR SCOTT: *Five Approaches of Literary Criticism* (New York, Collier Books, 1962); ALBERT THIBAUDET: *Physiologie de la critique* (París, Nizet, 1962; reimpresión de la edición de 1930). El libro de NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism, Four Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1957) hace una clasificación, pero no sólo es caprichosa, sino confusa, pese a los muchos capítulos sugerentes que provoca su polémica.

objetiva. El que el objeto sea determinante del método significa que cada obra impone un modo de conocimiento no sólo por lo que se refiere a los géneros literarios, sino sobre todo al diverso énfasis que en cada obra individual tienen sus componentes y el juego recíproco de las funciones que en la totalidad corresponde a cada uno de ellos. Un poema didáctico, por ejemplo, no se satisface con el análisis estilístico porque su intención docente determina un mayor acento sobre su componente conceptual, esto es, sobre la distribución de todos los elementos que lo constituyen. Variando el esquema fenomenológico de Roman Ingarden (3), sería posible formular la exigencia de objetividad, de determinación del método por el objeto en los siguientes pasos de análisis.

1. La descripción de la obra

Por descripción se entiende la denominación de las figuras literarias predominantes en una obra. Semejante a la lectura francesa llamada «Explicación de textos» o al «análisis gramatical» podría llamarse «análisis retórico». En el conjunto de una obra completa corresponde al análisis retórico la elaboración y el establecimiento de las constantes: desde las figuras elementales hasta una tipología de la metáfora, desde el ritmo de la frase hasta la sintaxis. El resultado de esta descripción de constantes en el contexto de la totalidad constituye la estructura de la obra. En el ejemplo de varios géneros literarios ha seguido este camino Guy Michaud en su libro *L'oeuvre et ses techniques* (Nizet, París, 1957). Michaud se sirve de diagramas y de un sistema de signos (formalización de la estructura) para mostrar de modo visual y sintético la estructura. Aunque su instrumentario terminológico no es el de la retórica, sus sistema es un punto de partida que puede ser enriquecido con la ayuda de la terminología retórica. Esta ha sido compilada y ordenada (griego, latín, francés) por Heinrich Lauserg en su *Handbuch der literarischen Rhetorik* (Hueber, Munich, 1960, 2 vol. En la misma editorial apareció, 1961, la segunda edición aumentada de los *Elemente der literarischen Hrethorik,* una obra de más fácil y rápida consulta).

2. La interpretación de la estructura

La descripción formal de la obra y la síntesis de sus resultados en la reconstrucción de la estructura exige la determinación de las fun-

(3) Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, Niemayer, 1962; 2.ª ed.).

ciones que corresponden a cada una de las constantes descritas. Esa determinación muestra la constitución del «estilo» y sus tendencias y es ya interpretación. Porque al determinar la función de las constantes descritas, su predominio y la reciprocidad de unas frente a otras se da a lo meramente formal un sentido, esto es, se interpreta. La repetición, la anáfora y la negación en recíproca relación con la antitesis y la distribución o especificación o el anacoluto y el zeugma indican, según la constancia predominante de las figuras retóricas, una manera peculiar de expresión: el pathos, el diálogo, la ambigüedad, el énfasis de los enunciados y de la intención, en una palabra, de la actitud en la comunicación. A partir de este primer grado de la interpretación cabe, según el caso, el estudio de la función de palabras-claves, aprovechando en la medida adecuada al caso el método que ha desarrollado C.S. Lewis en su libro *Studies in Words* (Cambridge, Cambridge University Press, 1960), es decir, el de historia de las palabras o el del «campo de significación» de Jost Trier como en us libro *Venus. Etymologien am das Futterlaub* (Köln-Graz, Böhlau, 1963) y que consiste en el deslinde del campo significativo, del contexto lexicográfico- histórico en el que se mueve una palabra. La historia no se refiere a una o varias épocas, sino a una misma obra completa, es decir, persigue la evolución de palabras-claves en sus respectivos contextos a lo largo de la obra y elabora una «topología» de la palabra que revela matices y acentos de la estructura y de la actitud. De allí cabe pasar a la formulación del género literario o, más exactamente, de la sustancia genérica de la obra (lírica, épica o dramática), según la actitud: de identificación del sujeto con el objeto en la expresión (lírica. Según Sstaiger se llama Erinnerung, no en el sentido habitual de recuerdo, que también lleva, sino literalmente de interiorización del objeto: er-inner (interior) o de apropiación interiorizante del objeto por el sujeto); de distancia entre los dos (épica. Staiber la llama Vorstellung con la acepción usual de representatio pero, igualmente, de vor-stellen, poner delante, presentar ante o presentar el objeto); y de tensión entre sujeto y objeto (dramática) (4). La sustancia genérica no se identifica necesariamente con los géneros literarios formales. En sus escritos de teoría poética, Nölderlin expuso la posibilidad de combinar las tres actitudes (formas naturales u originarias de la creación literaria, según Goethe), y la llamó el «cambio» (o el intercambio) de los tonos», proponiendo con ella un complejo esquema de las cambinaciones, de las cuales resultan nuevos

(4) HÖLDERLIN: *Über die verschiednen Arten zu dichten, Wechsel der Töne, Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes, Über den Unterschied der Dichtarten, Über die Partien des Gedichts,* y *Mischung der Dichtarten,* en *Sämtliche Werke,* ed. Friedrich Beissner (Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1961), pp. 959 y ss.

puntos combinables: heroico-ideal-idílico, ideal-heroico-idílico, idílico-heroico-ideal y luego estas combinaciones entre sí, etc. (5). Aunque el esquema resultó impracticable, su base o su principio sirvió para volver a establecer el concepto de género en forma menos dogmática y cerrada. Lo que se ha llamado sustancia genérica pertenece a la estructura. Es sustancia porque en ella se conjugan los otros componentes y porque sobre ella —en sus variadas combinaciones— descansan la especifidad y unicidad de la obra.

3. La formulación de las concepciones

Si la sustancia genérica es base y cumbre de la estructura o, traducido a otro lenguaje, es el «estilo», ello implica el que se pueda considerar como la cristalización o concretización de una actitud frente a la realidad. Staiger dice por eso que su poética es una contribución a la antropología, la que en sentido de *Ser y Tiempo* de Heidegger estudia al hombre en su «ser-en-el-mundo». Para el caso es de importancia secundaria el que tal antropología se funde en una mal intepretación de Heidegger. Importante es destacar el hecho de que la concepción de una poética como contribución a la antropología indica que la literatura es trascendente en el sentido de que sobrepasa los límites meramente literarios y que apunta a un rasgo fundamental de la existencia: su actitud frente a la realidad. De ahí el que la formulación de la actitud exija la pregunta por su correlato. El estilo, en el que se concretan la actitud y la sustancia genérica de una obra, no es, por ejemplo —para utilizar terminología de Hölderlin— «ideal», «heroico» o «idílico» simplemente, no es preferentemente lírico o épico o dramático, sino que refleja una concepción determinada del objeto correlativo y, a través de él, de la realidad .En dos piezas de la obra de Georg Böchner, de contenido tan diferente como *La muerte de Dantón* y *Leonce y Lena,* su decido anti-lirismo (en Büchner: anti-Schiller, anti-heroísmo, anti-pathos), su determinante épica, que en toda la literatura es el marco preferido para lo irónico y lo escéptico, indica su concepción ambigua de la realidad: el Dantón de la pieza oscila entre el heroísmo y la desilusión, entre la revolución y el dandismo; Leonce y Lena juegan al gozo del humor y a la amargura. En la prosa sobre el enajenado Lenz, en el fragmento sobre el cretinoide Woyzeck y en sus escritos teóricos cobra más preciso perfil esa ambigüedad en la forma de una duda permanente (en Lenz, toda su actividad o pasividad la presente Büchner con un «como si»: como si

---

(5) Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich: Atlantis Verlag, 1951, 2.ª ed. aumentada).

hablara, como si golpeara, como si tropezara, como si fuera, etc.); una duda constitutiva, si se quiere, sobre la presencia y ausencia de un principio inmaterial del mundo, sobre la justificación e injustificación del materialismo, sobra la fatalidad y la libertad que entrecruzan los destinos del ser humano. Es evidente que no toda determinante épica implica necesriamente la ambigüedad. Pero la distancia entre sujeto y objeto en la comunicación da el margen por ejemplo, a la ironía, que no cabe en la lírica pura o en un poema con determinante lírico. Tampoco cabe la ironía en un drama con determinante dramática, en el que su más adecuado procedimiento es el de la «stichotymia», es decir, el rápido cambio de palabras entre los interlocutores en la que se presenta con más claridad la tensión característica de la sustancia genérica dramática. La ironía, que no es definible como la expresión contraria de lo que se quiere decir, se funda en la distancia frente al objeto y a sí mismo. En esta distancia caben la ambigüedad (Büchner) y el humor (la ironía en todas las novelas de Thomas Mann). Corresponde a la interpretación en sentido riguroso la especificación de la concepción irónica según el contenido de las obras. Si se formula la concepción fundamental como ironía, para seguir con el ejemplo de Büchner, se delimita entonces un «campo» amplio, el de lo irónico-épico. Este ha de diferenciarse según las formas y los contenidos que adquieren en la obra la distancia épica, la irónica y la concepción: hacia la vertiente de las formas literarias, la distancia entre sujeto y objeto, que en lenguaje de la filosofía se llama «escisión, da origen al aforismo (Nietzsche, Antonio Machado), al fragmento (Walter Benjamín, algunas prosas de Jorge Luis Borges o el fragmento épico de Quenau en sus *Ejercicios de estilo,* Julio Cortázar en sus *Historias de Cronopios y de Famas,* la sátira (Karl Kraus), lo grotesco, el humor (Thomas Mann, pero también Enrique Andreson Imbert en su *Grimorio* o la narrativa de Francisco Ayala), lo mímico (es decir lo caricaturesco, como algunas piezas de Juan José Arreola en *Confabulario total,* o la novela de Gisela Elssener *El enani gigante);* es decir, que las formas y contenidos del campo irónico-épico son variadas hasta el punto que en él caben desde las glosas de Eugenio D'Ors hasta las greguerías de Gómez de la Serna. Hacia la vertiente de la concepción propiamente tal o del contenido la «escición» puede expresarse en la forma romántica de la nostalgia de la infinitud o en la forma moderna de la «alineación». Pero en estos casos ello no significa que la formulación de la concepción pueda convertirse en una construcción «filosófica» o en una «visión del mundo» sin otro sentido que el de la opinión más o menos coherente de un autor sobre la vida en general. En el abuso de la formulación de concepciones, en la forzada construcción

de filosofías de escritores, en la creación de analogías entre ciertos conceptos de escritores y de filósofos (por ejemplo, el tiempo en Machado y Kant) radica el motivo de la justificada reacción contra la crítica especulativa. Esta se mueve entonces en una esfera incontrolable formal y llega a conclusiones arbitrarias y tautológicas que nunca precisan, sino sofocan la última y decisiva singularidad de una obra literaria. Si, por ejemplo, se enuncian los resultados de la crítica sobre Antonio Machado: poesía de la temporalidad, pensamiento poético existencial y compromiso con la patria, y se los aplica a un gran poeta de otra época y de otro ámbito cultural, no será difícil afirmar de este último lo mismo. También la poesía de Hölderlin es temporal o de la temporalidad (como lo es justamente el idealismo alemán), también su pensamiento poético es existencial (en su actualización de los temas de la tragedia griega y en su vínculo profundo con el joven Hegel), y también su poesía es compromiso con la patria (como lo muestran sus Odas tardías y su nostálgico jacobinismo). A partir de las tres premisas es posible construir un «sistema» de Antonio Machado que pase por alto justamente su más grandiosa singularidad y novedad: el tema del humor (6), el de la canción popular, el de las formas «epigramáticas» en poesía y prosa y la relación entre una y otra, la cuestión de las máscaras (los apócrifos), en fin, la creación de un mundo de extrema riqueza y modernidad con medios literarios de extrema sencillez. Es preciso agregar, en fin, que la diferenciación de formas y contenidos hacia la vertiente literaria ha de tener en cuenta que cnando se habla de sátira y de humor o de mimo la referencia histórica al autor y a la forma misma impide una adecuada comparación con formas semejantes de la antigüedad. En el contexto de la historia del espíritu Juvenal y Séneca, como sátiros, operan con presupuestos religiosos y filosóficos diferentes a los que motivan la sátira en la modernidad: el racionalismo, que a su vez es diferente de los presupuestos de la sátira de Quevedo, aun de modo formal. Por lo menos cabe observar que la sátira moderna, o si se quiere llamar así «ilustrada», soprepasa los límites formales de los géneros tradicionales y cobra figura en la novela, contribuyendo así a fomentar la configuración de dicho género. La sátira moderna tiene su origen, pues, en la ilustración y en la novela naciente (no es casual que una de las primeras novelas modernas, el *Tristán Shandy,* de Laurence Sterne, sea también una obra de intenciones satíricas y el gestor de la novela satírica europea como todas las de la literatura «sentimental», fomentada a su vez por la influencia de Rousseau), dos fenómenos

(6) Pablo de A. Cobos: *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética* (Madrid: Insula, 1963).

que apuntan a un hecho histórico-social: el nacimiento de la sociedad burguesa. Este hecho y la circunstancia de que en la configuración de la novela participan ciertos fenómenos religiosos como el de la formación de un público lector, originada en el hábito de los devocionarios y libros de familia (7), impiden comparar la sátira latina con la moderna.

4. La exposición de las entidades

El autor «concibe» la realidad mediante imágenes, personajes, escenas, etc. Es decir, la concepción es una «mediación». A diferencia, empero, de la «mediación» filosófica, la literaria no está al servicio de la concepción, y por eso su lenguaje no es el de los «conceptos», sino el «configurativo». Cierto es que aun aquí las entidades configuradas expresan una concepción de lo real, pero esa expresión es una cifra o un símbolo, por una parte, y por otra es la expresión de una entidad autónoma. El *Doctor Faustus,* de Thomas Mann, es la cifra con la que el autor formula sus concepciones sobre el alma alemana, la naturaleza del artista, etc., pero Adrián Leverkühn es una vida humana y una posibilidad real de existencia. Thomas Mann no pretende formular un principio, así como tampoco lo buscan Kafka o Pérez Galdós, sino dar vida a una entidad que necesariamente ha de reaccionar autónoma y heterónomamente: lo primero, porque como realidad existencial es en su acción una existencia con su propia coherencia. Lo segundo, porque tanto esa coherencia como la existencia misma son productos determinados aun en su libertad de acción por el contexto de la novela, esto es, por la concepción de lo real que quiere expresar el autor. Ello da a las cifras un carácter de exemplum. La exposición de las entidades y sus destinos ha de averiguar en qué sentido es el mundo simbólico de una obra, un ejemplo de situaciones y destinos; ella, en fin, recoge y sintetiza los resultados anteriores y constituye la explicación de la obra. Valiéndose de la terminología tradicional, cabe decir que en la exposición de las entidades configuradas se presenta la identidad de forma y contenido, se demuestra que la forma es el contenido y viceversa. Pero con ello sólo se ha hecho el análisis de la obra, no el de sus otros condicionamientos, como la historia, etc.

---

(7) Herbert Schöffler: *Protestantismus und Literatur* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958).

El análisis fenomenológico de Ingarden no va más allá de la obra misma, es decir, se limita a la descripción detallada de la obra de modo inminente, sin tener en cuenta las relaciones históricas y sociológicas. Pero éstas no son aspectos secundarios, sino esenciales de toda obra literaria. No, ciertamente, en el sentido de que también la historia y la sociología tienen motivos justificados para encontrar en una obra literaria valores sociológicos e históricos, esto es, no en el sentido de que toda obra literaria puede ser un documento histórico y sociológico. La obra misma y sin expresa referencia al valor documental propio es una entidad histórica y social. Su carácter se ve claramente cuando se observa el desarrollo histórico de los géneros literarios. Así, por ejemplo, la novela. Así también, la crítica literaria misma. El desarrollo de la novela, y de modo semejante el de la crítica iteraria, no puede concebirse sin contemplar ciertos supuestos histórico-culturales y sociales. No cabe hablar con exactitud de una novela griega o medieval, así como tampoco de una crítica literaria la *Poética*, de *Aristóteles*, o la *Institución oratoria*, de Quintiliano, o como novela los *Viajes de Jambulus* o las *Historias*, de Heliodoro, se está operando con concentos modernos, con fenómenos histórico-literarios constituídos modernamente tras un largo proceso para designar analógicamente formas narrativas o reflexivas inexistentes antes de tal constitución. Con igual derecho podría clasificarse al lado de tales fabulaciones la obra de Herodoto, al menos las partes legendarias de la misma. La historia literaria muestra que estas formas épicas, como las historias de Heliodoro o, si se quiere, ya en el dintel de la modernidad, las novelas de vaballería tienen de común con la novela moderna o la novela en sentido riguroso su actitud épica, pero se diferencian radicalmente por el peso de su contenido: por el héroe y sus hazañas, que, en el fondo, dejan de ser heroicos y hazañas para adquirir la figura burguesa. Cierto es que en el período de formación de la novela, como en todo proceso constitutivo, los nuevos elementos no tienen el perfil definido que más tarde logran, y que, por ejemplo, para decirlo simbólicamente, el Don Quijote lo sistienen un caballero heroico con mucho de burgués alto, y un burgués con mucho de héroe. Para el caso, es importante tener en cuenta que la novela indica por sí mismo su historicidad y su condicionamiento sociológico. Del mismo modo como a novela se constituye con el nacimiento de la sociedad burguesa (8), así también los otros géneros sufren modifica-

---

(8) Arnold Hirsch: *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes* (Colonia-Graz: Böhlau Vlg. 1957) y de Georg Lukács: *Theorie des Romans* (Neuweid: Kuchterhand, 1963, 2.ª ed. con una retractación) y *Thomas Mann* (Berlin: Aufbau, 1949).

ciones cuyo impulso se encuentra en la historia y la sociedad: por ejemplo, en la lírica la poesía cortesana y en el drama las comedias de Lope o el teatro de Schiller y Klaist. Es justamente en este campo en donde caben la interpretación histórico-cultural y la sociología de la literatura, más aún, es al llegar al punto final de la explicación de la obra en donde la obra misma exige la interpretación de la historia y de la sociología. Así, por ejemplo, una interpretación de ciertas poesías de Mallarmé ha de contar no sólo con el conocimiento de la evolución histórico-poética de la lírica francesa, sino con el contexto histórico-cultural y con la transformación social de la época: con el hegelianismo en lucha con el positivismo (Mallarmé conoció, aunque de tercera mano, el pensamiento de Hegel, especialmente sus doctrinas sobre lo absoluto) o, traducido a lenguaje sociológico, el idealismo aristocrático con el progresismo burgués. Ello no da una explicación causal. Ello muestra solamente la marcha del espíritu en la historia, uno de sus momentos y la reciprocidad de intelecto y sociedad, de mente e historia en esa marcha. Hay procedimientos literarios impuestos por la historia y la socieda, como, por ejemplo, el arte de la cita y sus modificaciones, su sentido, su función en la obra literaria. En la época del romanticismo alemán la cita de autoridades tiene una función diferente a la que tenía en el neoclasicismo o en la Edad Media. En Jean Paul la cita no pretende dar sensación de realidad ni es invocada como testimonio de autoridad, sino como parodia y no sólo por esa función, sino porque ella delata un fenómeno histórico-cultural y social (el de la disolución de la autoridad) el procedimiento de la cita en novela y poesía refiere, para su comprensión cabal, a un estadio de la historia política y de la sociología. De modo diferente la cita en Ezra Pound en la época de un naciente cosmopolitismo cultural y en medio de las disputas por el valor de la tradición —agudizadas por el hecho de ser planteadas en un país de escasa tradición cultural— indica o refiere a fenómenos históricos, culturales, políticos y sociológicos. En ambos casos un procedimiento literario no puede comprenderse cabalmente sin el conocimiento de su horizonte histórico y social. Los ejemplos pueden multiplicarse, pero baste recordar los dos más significativos de Hermann Broch y Robert Musil. Tanto el uno como el otro representan, por su formación técnica, el nuevo tipo social del intelectual «objetivo». Tanto el uso como el otro surgen en el momento en que se disuelve el imperio austro-húngaro. Tanto el uno como el otro convierten a los héroes de sus novelas en el órgano adecuado para reflexionar «científicamente» sobre la disolución de entidades históricas, sociales y humanas. Así sus novelas están construídas con ele-

mentos reflexivos: en medio de ellas se detiene la acción y el autor interpola un ensayo (Broch) o el autor convierte en modelo experimental al personaje (Musil, quien gustaba comparar al novelista con el vivisector). En fin, *La muerte de Virgilio,* de Broch, crea un lenguaje asociativo que, sin duda, ha de expresar por ese procedimiento el fenómeno histórico-filosófico de la disolución de una realidad social e histórica. Simbólicamente el Virgilio de Broch, en vísperas de su muerte, se ve confrontado a la masa que lo espera en el puerto, y en esa confrontación se presenta la cifra de la realidad de la disolución del individuo y la nueva figura de la masa. Es evidente que la novela exige la interpretación histórica y sociológica. Pero también la poesía y el drama. La más reciente poesía alemana, en sus dos vertientes más perfiladas: la satírica de Hans Magnus Enzensberger y la «textual» de Helmut Heissenbüttel, no puede ser entendida sin la referencia histórica y sociológica. Ya el hecho de que se presente una poesía satírica en Alemania, que carece de gran genio satírico, ha de llamar la atención, y no sólo por eso, sino porque los procedimientos mismos y el contenido (el juego de palabras; las citas en contextos que dan otro sentido opuesto; la combinación cruzada de palabras, como «manitaquígrafa, mecanocura»; las frases hechas montadas en el poema, etcétera) tienen una necesaria referencia crítica a la sociedad y a la política. Lo mismo la poesía «textual de Heissenbüttel pone en evidencia su referencia a la cibernética, a la automatización, a las corrientes neopositivistas. Para la actual lírica alemana—ejemplar en Europa, porque Alemania occidental es, en cuanto campo experimental, ejemplar— s cracterístico el que entre los poetas de calidad no se encuentra el poema de amor, sino la queja por el pasado, el reproche; el que la poesía religiosa al estilo de la de Gertrude von Le Fort ha dejado el campo a la dolorida de los judíos Celán y Nelly Sachs; el que la poesía de la naturaleza ha perdido su actualidad frente a la cortante de Gootfried Benn. No sólo individualmente, sino en su conjunto, la poesía alemana contemporánea muestra la imposición de historia y sociedad, la marcada e inevitable influencia de éstos sobre sus procedimientos y su estructura.

6. La valoración y la síntesis

Como toda labor de la inteligencia, la crítica ha de tender hacia la síntesis. Es decir, ella no ha de quedarse en la monografía, sino contemplar siempre la obra dentro del contexto de la historia literaria. Pero la historia literaria no puede concebirse como coronología bio-bibliográfica, sino primeramente como *historia,* como proceso: por una

parte de la literatura misma y, en ese sentido, no sólo es historia literaria, sino cultural, y por otra parte, como la manifestación literaria de lo histórico. Robert Flagelière ha dado un ejemplo de este sentido en su *Histoire litteraire de la Gréce.* Pero la historia literaria como manifestación literaria de la historia implica algo más: la respuesta que da la literatura al problema mismo del sentido de la historia, es decir, a cuestiones de filosofía de la historia. Ella resulta así no una filosofía de la historia especulativa y con afán de metafísica y utopía, sino una filosofía de la historia antropológica. No da respuesta al sentido de lo que es y será en la historia, sino de lo que ha sido y de lo que está siendo. Para la valoración estética, que es siempre algo más que un juicio literario, la elaboración de tales síntesis es fundamental. Porque sólo a partir de un conjunto de sentido, desde un panorama de la tradición y de la modernidad, desde una totalidad cabe juzgar estéticamente una obra. medir, en las audacias modernas, lo que es simple audacia y lo que es avance, novedad y creación. Naturalmente, la crítica literaria como filosofía de la historia de la literatura postula la elaboración de una estética. Dicho de otro modo: el ejercicio de la crítica literaria suscita, elabora, corrige el núcleo estético inmanente a toda actividad que juzga obras de arte. Pero no corresponde al crítico práctico la formulación sistemática de esa estética. El margen necesario de subjetividad en todo juicio produce evidentemente la variada valoración y actualización de las obras literarias. En esta subjetividad necesaria, limitada armónicamente por las exigencias objetivas de la obra misma, radica, en primer término, la posibilidad de dar a la crítica la forma de la obra literaria, y en segundo lugar, constituye el correlato de la parte impenetrable de toda obra literaria. Este margen de impenetrabilidad en la obra y de subjetividad en la crítica es la fuente de la permanencia de la obra en los tiempos. La impenetrabilidad no significa ahistoricidad, sino indica la riqueza de una obra que para cada época desencubre el aspecto que la afecta. La impenetrabilidad de una obra consiste en su potencia de ser reactualizada históricamente sin perder por ello su peculiaridad, sin dejar de ser la misma una e inefable.

Sería ilusorio suponer que la crítica literaria práctica podrá contemplar totalmente todos los aspectos señalados. Como todo modelo, éste es también un desideratum. Pero no deja de ser evidente que, aunque no con detalle, toda crítica literaria debe trazar, o al menos aludir, a estos factores mínimos que pueden resumirse en la fórmula: estructura formal y sentido histórico. La satisfacción de esta exigencia permitiría diferenciar, dentro de lo que indiferentemente se considera como crítica literaria, la crítica literaria de la reseña, la historia de la crono-

logía, la filología de la estilística y, a su vez, la estilística de la crítica literaria. En última instancia, las exigencias de la crítica habrán de ser sólo medio auxiliar para el crítico tal como lo deseó Voltaire: «Un excelente crítico sería un artista con mucha ciencia y gusto, sin prejuicios y sin envidia.»

Rafael Gutiérrez Girardot
Embajada de Colombia
BONN/RHEIN

LA SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA

POR

ANTONIO ELORZA

I

La plenitud del movimiento ilustrado tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVIII, que pasa así a constituirse en momento decisivo de la historia europea. Y, a pesar de las opiniones contrarias, podemos decir que también de la española; la negación de esta realidad, oponiéndose a conceder carta de naturaleza a nuestra Ilustración, es simplemente, desde su origen en Menéndez Pelayo, el fruto de una visión del devenir español, tan unilateral como interesada. Han tenido que ser autores de allende nuestras fronteras, como los franceses Desdevizes du Dezert y Sarrailh, o el norteamericano Richard Herr, quienes tratasen de precisar con objetividad la realidad histórica de nuestro movimiento ilustrado. Aunque, entre nosotros, fuera injusto olvidar a quienes son algo más que honrosas excepciones, como Domínguez Ortiz o Artola. A la luz de estas aportaciones, todavía insuficientes, podemos ya apreciar los perfiles dramáticos y, en ocasiones, casi heroicos del mismo. Unas estructuras sociales y políticas anquilosadas ofrecieron un apoyo inmejorable a la oposición conservadora, cuya intensidad y fuerza no harán sino crecer conforme avanza el siglo. De ahí el interés que presenta el estudio de esos conductos de la Ilustración, entre los cuales, sin duda alguna, descuellan las Sociedades de Amigos del País, cuyas especiales características nos permiten efectuar un corte en profundidad de nuestros grupos ilustrados, tanto a través de la composición cuantitativa de los mismos como por los diversos escritos que se presentan a sus juntas y reuniones. Puesto que, en definitiva, todo pensamiento político depende siempre o, al menos, se halla condicionado por los intereses del grupo o clase social en que su portador está inserto.

La primera cuestión a formularse es: ¿qué posición ocupan las sociedades económicas en los movimientos sociales del setecientos? Con todas las reservas, es dado relacionarlas con la plenitud del despotismo ilustrado, en el momento preciso de despegue de nuestra sociedad tradicional. En un período en que, salvo contadas excepciones en la periferia, el verdor de la burguesía española era evidente, la nobleza constituía el único estrato social auténticamente interesado en el creci-

miento económico, premisa ineludible para la revalorización de las tierras. De manera que las Sociedades de Amigos del País serán, en su mayoría, creaciones de la activa nobleza territorial, siguiendo el esquema propuesto por Campomanes en el capítulo XX de su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. «La sociedad económica —escribe el fiscal del Consejo— ha de ser compuesta, para que pueda ser útil, de la nobleza más instruída del país. Ella es la que posee las principales y más pingües tierras, y tiene el principal interés en fomentar la riqueza del pueblo; cuya industria da valor a sus posesiones.» De ahí que, pasados los primeros instantes de concordia, se vean las Sociedades desboradadas por ese mismo despegue que, en el plano social, fueron ellas mismas las primeras en promover.

La interpretación propuesta —que se acerca, por otra parte, a la que en la época hace Sempere y Guarinos—, no encaja demasiado bien con las características de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Entre las provincias vascas y el resto de la península había claras distancias de estratificación y dinámica social. Un agudo viajero, el francés Bourgoing, lo pone de relieve a fines de siglo. La nobleza «comerciante» que fué capaz de poner en marcha la Compañía Guipuzcoana de Caracas, ya en 1728, no tenía muchos puntos en común con la del interior peninsular y, al mismo tiempo, se observa una clase burguesa en constante proceso de consolidación a lo largo del siglo en Bilbao y San Sebastián. La peculiaridad de las relaciones sociales vendría a completar la raíz de esa separación que de sus contiuadores nos muestra el cuerpo creado por Peñaflorida, quien, recordémoslo, era hijo de uno de los fundadores de la Guipuzcoana. Incluso, según muestra el reciente trabajo de Defourneaux, el cordón inquisitorial de Irún-Behovia no funcionaba demasiado bien, factor en apariencia accidental pero que sin lugar a dudas sirvió para ampliar las posibilidades de los ilustrados vascos.

Todo ello viene a realzar la amplitud de perspectivas que ofrece el estudio de una institución que, a su carácter de adelantada y precursora, une la utilísima publicación anual de los *Extractos* de sus Juntas generales, sin interrupción entre 1772 y 1793. Aun con la salvedad del carácter de resumen con que son recogidas las aportaciones y el precavido criterio que en todo momento preside su redacción. Conviene, pues, siempre que sea posible, recurrir a los originales, si, como Foronda o Ibáñez de la Rentería, el autor acometió más tarde su publicación separada o cuando, como para Arriquibar, Santiváñez y Samaniego, quien lo hizo fué la propia Sociedad.

Los *Extractos*, como más tarde las «Memorias» de otras sociedades, ofrecen para el análisis cuantitativo un catálogo general alfa-

bético de los socios, «con expresión de su antigüedad, clases y empleos». Pero lo que pudiera haber sido instrumento inmejorable para analizar la composición por estratos de la Sociedad se ve relativizado al incluir solamente esa profesión cuando ésta goza de prestigio social. En todo caso, sirven para hacernos ver cómo el predominio de la nobleza, casi absoluto en los primeros momentos, fué decreciendo conforme aumentaba el número de socios. En el *Ensayo* aparecen catalogados cincuenta y siete, y cinco años más tarde, en 1773, pasan de medio millar. Para, en 1778, superar los novecientos y alcanzar un máximo, en 1788, cercano a los mil trescientos, que con un leve declive se mantendrían hasta la agonía de la Sociedad en la década siguiente. Volviendo a 1778, uno de los años más brillantes de la Sociedad, el porcentaje de amigos cuya profesión no recogen los *Extractos* es casi del 64 por 100. Entre el resto predominan los funcionarios estatales (10,8 por 100), militares (10 por 100), nobles (7,7 por 100) y miembros del clero (6,4 por 100). Es decir, los componentes de los altos niveles sociales, pero también aquellos para quienes existía interés en consignar el cargo o la condición.

No sucede otro tanto al indagar la procedencia de los socios que, ésta sí, queda consignada en todas las ocasiones. Sorprende el gran número de residentes en las Indias y, concretamente en Nueva España, a lo cual no era ajena la acción del célebre virrey Bucareli. De julio a septiembre de 1773 ingresan en la Bascongada ciento setenta y un socios beneméritos de ese virreinato, con una cuota individual de siete pesos fuertes anuales. Consecuencia de ello es que la ciudad de la monarquía donde mayor número de Amigos del País residen es, justamente, México. A sus ciento sesenta socios sólo son comparables los ciento nueve que ofrece Madrid. Pero es que, además, La Puebla de los Angeles cuenta con treinta, y otras nueve villas aztecas (Oaxaca, Zacatecas, Potosí, Guadalajara, Veracruz, Goajanato, Queretaro, Zimapan y Chiguagua) con más de cinco. Era, por otra parte, muy cuantiosa su aportación económica, que en 1780 alcanza catorce mil pesos fuertes. El agente principal de estos ingresos es Ambrosio de Meabe, quien, al morir en 1781, lega personalmente doce mil con destino al Seminario de Vergara. La Sociedad, como homenaje, publicaría un año después su *Elogio*, debido a la pluma de Vicente Santiváñez, a la sazón profesor en Vergara.

Otro gran centro para la Sociedad en Indias debió ser La Habana que, en el año a que venimos haciendo referencia, contaba con veintisiete amigos. Algo más tardía es su proliferación en Filipinas.

Siguiendo a Madrid, Sevilla y Cádiz superaban en la península, cada una, los cuarenta socios. Con cifras inferiores a diez cuentan las

grandes ciudades del interior (Valladolid, Salamanca, Murcia), en tanto que sorprende la presencia de Amigos en lugares inesperados, como Fresnillo o Sombrerete, pueblo éste cercano a Baeza. La vecindad geográfica explica los núcleos de Pamplona y Logroño y su carácter de capital europea, el de París. Una vez en las provincias, el centro ilustrado, en términos cuantitativos, era Bilbao, con veintiocho socios; cercanos a él, Vergara, San Sebastián y Vitoria y, con menos de diez, Azcoitia y Tolosa. Era, por lo demás, lógico, teniendo en cuenta la dispersión demográfica, que abundasen los lugares vascos con uno o dos Amigos en su haber, tales como Elgóibar, Marquina, El Ciego y tantos más.

Entrando ya en la historia concreta de la Sociedad, resulta obvio que su nacimiento no se debió a un capricho de la fortuna, sino a un lento proceso de maduración social. Las fiestas en Vergara pudieron ser una ocasión óptima para la reunión de los ilustrados vascos, pero lo realmente importante es el alto nivel cultural y económico alcanzado por los mismos. Insistamos en el significado de la fundación, en la temprana fecha de 1728, de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, de la que es presidente el conde de Peñaflorida, padre del que con tantos esfuerzos pondrá en acción la Bascongada. El tipo de vasco ilustrado, religioso y tolerante, trabajador y minucioso cumplidor de su deber, deseosos de reunir ideas útiles en sus viajes por Europa —como lo serán Xavier de Munive, Samaniego, Foronda—, nos ha quedado admirablemente recogido por la pluma de Rousseau en la descripción que de su amigo, el azcoitiano Altuna, hace en el libro séptimo de sus *Confesiones*.

El nombre de Xavier de Munive queda además, por su juvenil obra *Los aldeanos críticos*, vinculado a las corrientes filosóficas innovadoras de su siglo (1). Con las cuales había tomado contacto en su período de educación con los jesuítas de Toulouse, centro ilustrado del mediodía francés. De forma análoga, a través de su fecha de nacimiento, 1729, enlaza Peñaflorida, como su amigo Narros, con el primer grupo generacional consistente de nuestra Ilustración, el de

---

(1) Ver Paulino Garagorri: «Xavier de Munibe en la filosofía española» *(Revista de Occidente* núm. 21, 1964). Sobre los preliminares de la Sociedad puede aún consultarse el libro de Nicolás de Soraluce: *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Sus antecedentes y otros sucesos con ella relacionados* (San Sebastián, 1880). O volver a fuentes del XVIII, como el *Elogio de Peñaflorida* que publican los *Extractos* de 1785, o el resumen histórico que aparece en los de 1777, o los excelentes artículos que consagra al tema Sempere y Guarinos en el tomo V del *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* (Madrid, 1789). En nuestro siglo, el estudio más completo es, sin lugar a dudas, el capítulo IV de *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, de Jean Sarrailh (México, 1957).

Aranda, Floridablanca y Campomanes que, con Carlos III, alcanza la plenitud del despotismo ilustrado en España.

En *Los aldeanos críticos,* escrita en 1758, toma Munive claro partido en la disputa que tiene lugar entre aristotélicos y filósofos. «Dejemos a un lado a los pobres peripatéticos —advierte en uno de sus párrafos más significativos—, dejémosles indagar si la sustancia y accidentes son términos sinónimos o equívocos respecto del ente, si la Lógica es ciencia o arte y si tiene por objeto las tres operaciones del entendimiento o la tercera solo; si se ha de decir forma de sombrero o figura de sombrero, y qué diferencia hay entre forma y figura, que son cuestiones utilísimas a todas luces. Y escuchemos a Newton, ingenio de primer orden, que puso en prensa la Naturaleza para que le descubriéramos sus secretos. Así lo dice el Feijoo, lustre de nuestra nación» (2). Este espíritu de renovación filosófica está en la base del espíritu de la época que da vida a la Sociedad de Amigos del País. Incluso en el apoyo en la tradición, con una alusión a Feijoo que merece ser resaltada: en efecto, el joven Peñaflorida acierta al centrar en Newton el punto de apoyo de la nueva mentalidad científica, pero a fin de encubrir el sesgo *filosófico* de su afirmación se apoya en Feijoo, cuando el benedictino se inclinaba decididamente por Bacon como representante de las nuevas formas de pensamiento.

En la supuesta obra del triunvirato de Azcoitia, sobre la que no había de tardar en caer la condena inquisitorial, aparece ya en su plenitud la personalidad intelectual de Xavier de Munive, y las ideas expuestas en sus páginas resurgirán aquí y allá, no sin cierto repiqueteo monótono, en sus escritos posteriores. El entusiasmo por las ciencias naturales preside sus disertaciones ante las juntas, toda su obra en la Sociedad. El mismo lo pone de relieve y lo justifica en una carta fechada en San Sebastián el 17 de diciembre de 1769 y relativa al próximo viaje de su primogénito por Europa: «por lo que toca al estudio principal suyo, debe ser él de la Naturaleza, y con particularidad aquellos puntos de Física, Historia natural y Matemáticas que sean más acomodados para producir utilidad en nuestro país».

Las mismas palabras que, cuatro años antes, con ocasión del *Discurso preliminar,* pronunciado en las Juntas generales de Vergara, habían supuesto el programa de la naciente Sociedad Bascongada de los Amigos del País. «Siendo el fundamento de esta Sociedad —afirma en sus comienzos— un sincero deseo de procurar a nuestro País todo género de utilidades, buscando y solicitando sus mayores ventajas en el verdadero manantial de ellas, que son las Ciencias, las Bellas Le-

---

(2) Xavier de Munive: *Los aldeanos críticos ó Cartas críticas sobre lo que se verá,* Madrid (ed. 1796?), pp. 106-107.

tras y Artes, no es necesario detenerse en haceros ver que ninguno puede ser más sólido ni más glorioso» (3). Y este fomento de la felicidad general se apoya en el esquema típico del despotismo ilustrado: de una parte, la colaboración del poder real, habida cuenta del «gran número de embarazos que sólo puede remover la soberana autoridad», y de otra, como núcleo la actuación de una «nobleza instruída y laboriosa», dispuesta a dedicar sus afanes y aun parte de sus caudales al mayor bienestar de los ciudadanos. «Sólo la oportuna concurrencia de estos dos principios, concluye, aplicación constante de parte de la Nobleza, y protección asegurada de parte del Ministerio, es el agente infalible de la prosperidad de aquellas Provincias» (4).

El resto de la disertación describe los distintos objetos que habrían de ocupar a los amigos en esa labor de mejora del país. Como era de esperar, entre las ciencias el lugar preferente al lado de las matemáticas corresponde a la física experimental, que proporciona «un perfecto conocimiento de la Naturaleza», siempre que se sigan las reglas de la experimentación y no surja el «espíritu de sistema». Preocupación típica de nuestros ilustrados que enlaza con la mostrada, entre las Bellas Letras, por la lingüística, «para suplir en el modo posible aquella deseada lengua universal, que facilitando la comunicación y comercio de todos los individuos de la especie humana, contribuiría tanto a su felicidad» (5). De esta manera, el *Discurso preliminar* va recogiendo, uno tras otro, los lugares comunes de la mentalidad ilustrada. En las referencias a la historia, a la política —ciencia que «instruye a todos en las obligaciones del verdadero ciudadano» (6)—, en la misma exhortación final a los coasociados a trabajar por la felicidad pública, cuyo amor «no sólo debemos profesarle especulativamente, sino con la práctica y el ejemplo» (7).

Todo ello, siguiendo la línea de un reformismo moderado que encuentra eco en los siguientes discursos de apertura que, hasta 1783, pronunciara Xavier de Munive. Tomemos el *Discurso sobre el patriotismo, la economía política y la industria,* incluído en los *Extractos* de 1779, en el cual a través de la discusión de los tres puntos mencionados se recoge con nitidez esa actitud vital. Peñaflorida siente el patriotismo como un amor por el propio país que impulsa a ir reconstruyendo a partir del exterior los datos de una situación ideal, en que

---

(3) CONDE DE PEÑAFLORIDA: *Discurso preliminar. Leído en la primera Junta General Preparatoria de la Sociedad, celebrada en Vergara el día 7 de Febrero de 1765.* En el *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País,* Vitoria, 1768; pp. 2-3.
(4) *Idem,* p. 7.
(5) *Idem,* p. 14.
(6) *Idem,* p. 12.
(7) *Idem,* p. 20.

apoyar una honda reforma interior. Sin embargo, antes de acometer ésta, y a manera de resorte moderador, la economía política daría cuenta de su aplicabilidad y extensión, para corresponder finalmente su puesta en práctica a la industria. Siendo su resultado la felicidad pública.

En su apertura hacia una nueva época ofrece, pues, Peñaflorida una faceta de moderación que concuerda con la situación de retraso creciente que en la dinámica social del siglo presenta la nobleza, clase a la que pertenece el fundador. A pesar de ello, la Sociedad Bascongada de los Amigos del País será, en buena medida, obra personal suya, y su prematura desaparición en 1785 marca el comienzo del período final de decadencia. Lo complejo de su personalidad intelectual se aprecia en su creación literaria, en la ópera cómica *El borracho burlado*, donde confluyen, con mayor o menor acierto, música francesa, versos castellanos y euskeras, nobles y tipos populares vascos.

Además, la nota de optimismo que preside las páginas del *Discurso preliminar* no estaba destinada a confirmarse en la década siguiente sin obstáculos ni oposiciones. De ambos da cuenta la correspondencia del fundador con amigos y familiares; entre estos últimos destaca, sin lugar a dudas, su sobrino, el alavés Félix María de Samaniego, de una de cuyas cartas extraemos un curioso párrafo que denuncia a las claras esa desconfianza por el buen éxito de la acción de Munive: «V., querido tío, que tanto se afana por la mejora y progreso, ¿logrará hacer del hombre un animal racional? Por lo que veo a mi alrededor, lo dudo» (8). Estas líneas se escribían en 1771, cuando con la publicación del primer volumen de *Extractos* se abría la etapa de plenitud de la Sociedad. Por el contrario, las *Fábulas en verso castellano*, escritas para uso de los alumnos de Vergara, corresponden a esos años de grandeza. Y lo que hace entonces Samaniego es, en la dedicatoria, una apología de la institución en cuyo seno,

> *juntando estudios, viajes y experiencias,*
> *resulta el bien en que trabajan todos* (9).

Estudios, viajes y experiencias, los tres caminos por los que persiguieron sus fines los Amigos del País. Pero de ello nos va a hablar un amigo del mismo Samaniego, José Agustín Ibáñez de la Rentería, a quien debe la Sociedad, alcanzada ya la madurez, la sistematización

---

(8) FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO: *Obras inéditas ó poco conocidas del insigne fabulista D ..., precedidas de una biografía del autor escrita por Eustaquio Fernández de Navarrete*, Vitoria, 1866; p. 158.

(9) FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO: *Fábulas en verso castellano, para el uso del Real Seminario Bascongado.* La primera edición, en dos tomos, es de Madrid en la Imprenta Real, 1787. Citamos por la de 1804; p. 30.

de sus actividades. Leído en las Juntas generales a los quince años de la disertación preliminar de Peñaflorida, el ensayo *La amistad del país, ó idea de una Sociedad patriótica* enlaza directamente con el proyecto en aquélla bosquejado. En el momento en que las sociedades económicas se extienden por toda España, piensa Ibáñez que nada sería mejor que volverse al estudio de la primera de ellas que, con tan «seguro método» llevó adelante su objetivo de «promover la Agricultura, Artes y Comercio con el uso de diversos medios» (10). En torno a ese «seguro método», a esos «diversos medios» puestos en práctica en la vida de la Sociedad, va a versar la corta exposición del escritor bilbaíno.

La enseñanza de la juventud es, a su modo de ver, el primer cuidado a que habrán de consagrarse los Amigos del País, y ello por una razón muy simple: «la República que ha de tener buenos ciudadanos necesita formarlos» (11). Será el segundo la publicación de escritos útiles en torno a aquellos asuntos en que se encuentre centrada la labor de las comisiones; otro tanto cabe decir de la traducción de obras, guardando siempre un justo medio en la exigencia de calidad. Las «tentativas» constituyen el tercer punto, y aquel que merece mayor detenimiento en el estudio. En efecto, sobre la educación ya había insistido bastante el propio Munive (ver su introducción a los *Extractos* de 1783 o el *Discurso preliminar)*, y la publicación de obras se había iniciado tiempo atrás. Pero en referencia a las «tentativas», Ibáñez de la Rentería se ve obligado a salir al paso de quienes reprochan a la Sociedad el no haber producido inventos, actitud negativa que supone «equivocar el deseo de los descubrimientos útiles con él de los asuntos vacíos». Es preciso que exista una esperanza justificada de utilidad directa para que se financie un experimento, siendo conveniente que éstos no se prodiguen y sean rigurosamente seleccionados previa estimación de su coste. (De hecho, la Sociedad produciría inventos, según exigían sus detractores, y los hermanos Elhuyar obtienen por vez primera el volframio en Vergara, acontecimiento de que informan los *Extractos* de 1783.) Volviendo a Ibáñez, la misma prudencia dicta sus argumentos en contra de la participación de la Sociedad en empresas mercantiles, con el consiguiente peligro para su economía y perturbación para sus fines. El fracaso de la Compañía de Pesca Marítima que aborda la Sociedad en 1773 influye quizá en esta advertencia que muy pronto iba a caer en el olvido con la suscripción de acciones del Banco de San Carlos. Más adecuada estima la con-

(10) JOSEPH AGUSTÍN IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA: *Discursos que D. ... presentó á la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en sus Juntas generales de los años de 1780, 81 y 83*, Madrid, 1790; p. 2.
(11) *Idem*, p. 9.

cesión de «préstamos graciosos para promover las ideas y establecimientos útiles al país», así como, en su caso, «el socorro de las necesidades públicas» (12). Criterio a que respondía, por ejemplo, la fundación de la Casa de Misericordia, en la capital alavesa. Y, en fin, la institución de premios que realizasen automáticamente la selección exigida a los experimentos emprendidos a cuenta y riesgo del propio cuerpo.

En líneas generales, Ibáñez de la Rentería nos muestra su optimismo ante la proliferación por toda España de las económicas y de los efectos beneficiosos que espera de las mismas. Es el año 1780, cuando se han superado definitivamente los primeros momentos difíciles, afluyen los socios en gran número, está en marcha el Seminario de Vergara y los *Extractos* aparecen puntualmente. No falta, empero, en el discurso algún párrafo —como el aludido reproche a la ausencia de invenciones— que refleja la dureza de la oposición con que había de enfrentarse el impulso reformador. «Aun cuando la malicia de los enemigos de todo lo bueno emplee sus invectivas contra idea tan útil; aunque se valga del terrible medio de la sátira..., no desmayemos, compatriotas», escribe de modo significativo en sus últimas líneas (13).

Son los defensores del inmovilismo, de la ignorancia de toda una sociedad, los que preocupan a Ibáñez de la Rentería, como a Foronda, Jovellanos y, en general, a todo el que está implicado en llevar adelante la reforma. Tal vez por eso, los Amigos del País volcarán su fuerza sobre una institución educativa, el Seminario de Vergara, y siempre la educación figure como eje de sus discusiones.

II

El siglo XVIII es, según la gráfica expresión de Ortega, el gran siglo educador. De esta manera, en el plano concreto, el problema de la cultura será uno de los que más preocupen en el pensamiento ilustrado, y el problema político será reducido o, por lo menos, se centrará, en muchas ocasiones, en el tema de la educación. Lo advierte Peñaflorida en el último discurso que pronuncia ante las juntas de la Sociedad: la magistratura y la milicia son necesarias para la conservación de república e individuos, pero sólo la «Institución» labora positivamente por el bienestar (14). «Tratábase de la educaciónn del ciudadano de un modo completo, grande y nuevo», leemos en el pro-

(12) *Idem*, p. 24.
(13) *Idem*, p. 31.
(14) CONDE DE PEÑAFLORIDA: Introducción a *Extractos*, 1783; pp. 15-16.

yecto de fundación de la escuela patriótica que recogen los extractos de 1775 (15). Y es que, efectivamente, la labor de la Sociedad Bascongada en el plano educativo, por medio del Seminario de Vergara, la constituye en personaje central para el tratamiento del tema en nuestro XVIII. No vamos, lógicamente, a reconstruir aquí la vida y actividades de este establecimiento —ya suficientemente estudiadas— en su fugaz período de vida. Alcanzado el apogeo con unos cien seminaristas mediados los años ochenta, los *Extractos* de 1790 denuncian ya insuperables dificultades de orden financiero, y cuando, tras la guerra de 1793, Guillermo de Humboldt lo visite en su segunda época, el Seminario no será sino un oscuro reflejo de los tiempos de Proust, Chabaneau, Santiváñez o los Elhuyar. Nuestra atención habrá de centrarse, una vez más, en el trasfondo ideológico, a través de las referencias que albergan los *Extractos,* y las que ocasionalmenmente ofrecen las obras de Arriquibar, Ibáñez o Foronda.

El documento más significativo es el citado *Proyecto de una escuela patriótica,* que presenta en 1775, en vísperas de la fundación del Real Seminario Patriótico Bascongado y de sumo valor, por tanto, para precisar el espíritu que animaba su constitución. No se pretendía crear un centro educativo más, sino hacer algo nuevo: el Seminario —se afirma en términos muy expresivos— «debe ser un taller adecuado a formar sujetos hábiles para las carreras o profesiones de inmediata utilidad al estado, con relación al país en que se establece» (16). De ahí el puesto central otorgado en el plan de estudios por las ciencias naturales, la preocupación por el comercio, «por ser la profesión de más inmediata utilidad al Estado en general» (17). Las mismas ideas inspiraron las sucesivas representaciones al rey Carlos III, encaminadas a la convalidación de los cursos universitarios de filosofía aristotélica por los empleados en «matemáticas, física y química» en el Seminario, o a «la habilitación de los estudios metalúrgicos para el grado de Bachiller en filosofía», sin posterior examen de filosofía escolástica (18).

Singularmente, el establecimiento de cátedras de ciencias naturales había de ganar, en palabras de Sempere, «el aplauso de toda la nación». Las cátedras de química y metalúrgica se dotan, «por la magnificencia de Carlos III», con treinta mil reales para sueldo de los maestros, seis mil para experimentación y tres mil destinados a un

(15) *Proyecto de una escuela patriótica presentado á la Junta general de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País por su Junta de Institución, á 17 de setiembre de 1775.* En *Extractos,* 1775; p. 163.
(16) *Idem,* p. 167.
(17) *Idem,* p. 175.
(18) En el *Elogio a Peñaflorida, Extractos,* 1785; pp. 58 y 63.

gabinete de mineralogía y fósiles. «Este Seminario, concluye Sempere, ha sido el primero de España en donde se une la virtud con la enseñanza de las ciencias más útiles al Estado» (19).

El Seminario sirve, además, de eje a una serie de escritos que giran en torno a su organización interna o a su generalización. De la primera se ocupa Valentín de Foronda, quien en carta escrita al *Censor* describe las ventajas de los estudios de Vergara a pesar de su reciente apartamiento de la sociedad. Lo segundo es el tema de la «Carta circular de los Amigos de América», que, firmada entre otros por Meabe, acogen los *Extractos* de 1778. No contentos con su continuo apoyo financiero, proponen los amigos de Méjico el establecimiento de una escuela pública donde, a costa de la Sociedad, se mantuviese «cierto número de pobres jóvenes patrios» y, al propio tiempo, «se abra un amplísimo seminario», al cual acudan por una pensión moderada jóvenes de toda procedencia. La enseñanza seguiría en él un plan en que, además de los principios cristianos, aprendiesen los alumnos «aquellas ciencias y artes que tienen más íntima e inmediata conexión con los intereses del reino y las circunstancias de nuestras provincias, como son el comercio, *chîmia,* mineralogía, metalúrgica, arquitectura pública, agripericia, poiítica, lenguas, matemáticas» y, en general, las de directa utilidad para la sociedad (20).

Las mismas intenciones guían el *Discurso* que sobre la educación de la juventud pronuncia Ibáñez de la Rentería ante las Juntas generales de la Sociedad. «La educación de los jóvenes en seminarios que estén bajo la autoridad pública, a cargo de un cuerpo instruído a que esté incorporada la primera nobleza del país... Esta debe ser la primera ocupación de una Sociedad Patriótica» (21). Su plan de educación es plenamente secularizado y no se diferencia mucho del propuesto por los Amigos de Nueva España. Insiste en las prevenciones hacia la metafísica, así como en la necesidad de basar el estudio de la física sobre la experimentación, y concluye recomendando la adopción de la lengua vulgar, por su claridad, siempre que fuese posible. Los estudiantes más aventajados complementarían su instrucción fuera del reino, a fin de recoger en sus viajes enseñanzas útiles para el país. Es, en realidad, lo que desde hacía tiempo venían practicando los Amigos, como en ocasión del célebre viaje por Europa de Antonio María de Munive.

---

(19) Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo*, cit., V, p. 176.

(20) Conde de Tepa, Ambrosio de Meabe, Juan Joseph de Echeveste, Martín de Aguirre, *Carta circular de los Amigos de América* (México, 1777), *Extractos*, 1778; pp. 136 y ss.

(21) Ibáñez de la Rentería: *Discursos*, cit., pp. 244-245.

Y la aspiración que, en 1764, había manifestado el también bilbaíno Nicolas de Arriquíbar en la forma de un seminario político en el cual se formasen los hombres que habrían de administrar la monarquía con el estudio de materias útiles.

La educación de la mujer es propugnada en una disertación anónima que reflejan los *Extractos* de 1777, si bien ya antes había tenido la Sociedad que ocuparse de ella. Por Real Cédula acordada en Madrid en 1774 se establece en Vergara un convento de religiosas de la enseñanza, determinación a la que se opone Samaniego, apoyándose en la deficiente instrucción que aquéllas suelen proporcionar; por lo que «será indispensable el auxilio de maestras seculares». «Así lo siento como cristiano y caballero», concluye el escritor alavés (Vergara, 4 de marzo de 1775). En contrapartida, propondrá un seminario de señoritas, cuyo proyecto recibe, en 1784, el visto bueno de Floridablanca, aunque luego no hubiese de cuajar su puesta en práctica.

Con todo, el tratamiento más amplio del problema educativo se da ya en el declive de la Sociedad, en un estudio «de la educación en general», anónimo, que cubre por entero los *Extractos* de 1790. En él encontramos, si no aportaciones originales, sí al menos reflejado con todo detalle el tejido creencial sobre el que apoyan los ilustrados su acción educativa. Esta es —advierte desde un principio el anónimo— de todo punto necesaria para un pleno ejercicio de la razón, cuyo radio «sería muy limitado si no fuera por la instrucción que nace de la educación» (22). Son los años en que comienza a experimentarse en España el influjo del sensualismo de Condillac, cuya *Lógica* traduce precisamente Foronda, y el autor define consiguientemente que «el raciocinio es una consecuencia de las imágenes acopiadas» (23). El problema residirá, por tanto, en encontrar cuáles pueden ser útiles, y cuáles perjudiciales para trazar las normas de una educación correcta. Conjugando el hedonismo y trivialización de finales del XVIII, define lo verdadero como aquello que «es útil, agradable y honesto». «Si de lo que sé —explica (24)— me resulta un bien y un placer, sin contradecir a lo justo, no puedo tener duda de que lo que sé es una verdad».

Esto le hace insistir en el lugar común de defender «aquella filosofía fundada en la razón y la experiencia», frente a la pérdida de tiempo que supone la filosofía aristotélica. Las ideas útiles son, pues, las que todo plan de educación debe fomentar con preferencia, a fin de alcanzar un nivel cultural suficiente en todo el cuerpo so-

---

(22) *De la educación en general*, en *Extractos*, 1790; p. 27.
(23) *Idem*, p. 33.
(24) *Idem*, p. 40.

cial. Pero esta defensa, asimismo típicamente ilustrada, de la homogeneidad cutural apoyada sobre una «instrucción nacional», encuentra límites muy concretos. Esta «educación general» sólo se aplicaría plenamente «a las gentes distinguidas por nacimiento o riquezas», restringiéndose para los demás miembros de la colectividad a la instrucción necesaria para el cumplimiento de su ocupación con el grado de habilidad que garantice la armonía del cuerpo social (25).

Antes de dejar el tema de la educación en la Sociedad, hemos de abordar una cuestión marginal, pero estrechamente relacionada con aquél: el florecimiento de la fábula como género literario entre los Amigos del País. Porque de los tres grandes fabulistas de finales de nuestro XVIII, dos—Samaniego e Ibáñez de la Rentería—están íntimamente ligados con la Sociedad, e incluso las de aquél se escriben «para uso del Real Seminario Patriótico Bascongado». La calidad, el estilo literario y aun la intención de ambos amigos no es similar; fáciles de versificación las del alavés, prosaístas y de escaso valor las de Ibáñez. Orientadas con frecuencia estas últimas a la crítica de una situación política concreta, su alcance iba a ser muy inferior, y si hoy el nombre de Samaniego figura en todas las literaturas, es muy difícil que incluso un especialista recuerde el nombre de Ibáñez de la Rentería. Pero lo que aquí interesa es que ambas obras responden a una exigencia cultural común, muy unida a los propósitos generales de nuestro movimiento ilustrado. No es sólo la ausencia de un espíritu creador, apuntada por Valbuena, la que anima a Iriarte, Ibáñez o Samaniego. La fábula reúne aquellas características de sencillez racional exigidas por la educación ilustrada, y recoge además llevada al extremo esa naturaleza racional, típica de este estilo de pensamiento. Por eso el conde de Peñaflorida solicita a su ingenioso sobrino que escriba las fábulas para uso del Seminario en la instrucción infantil, y por eso mismo, desde otro ángulo, cuando Olavide, en sus célebres cartas del filósofo desengañado, pretende constituirse en la antítesis de la mentalidad ilustrada, hace la crítica de ayo que, en lugar del catecismo, «si se ha aplicado a instruirles en algo, no sea más que en fábulas y en cosas profanas» (26).

Además, aun al margen de este valor indicativo, las *Fábulas,* de Samaniego, no dejan de ofrecer, aquí y allá, datos valiosos a la hora de configurar el pensamiento de su autor. Citemos, como muestra, la que lleva por título «El pastor y el filósofo», en que, siguiendo a Gay, nos da su versión del mito del buen salvaje. En lo que, por

---

(25) *Idem,* pp. 57 y ss.

(26) Pablo de Olavide: *El Evangelio en triunfo, ó historia de un filósofo desengañado,* tomo III, 4.ª ed., Madrid, 1799; p. 333.

cierto, no estará solo, pues también en alguna ocasión Vicente María de Santiváñez presenta la figura del «tranquilo habitador de una cueva, que vive en paz de los frutos de la tierra, o de los animales que atraviesa con sus flechas, ignorando aun el nombre de las Cortes de Europa» (27).

Y al hablar de Santiváñez, hemos de hacer una alusión, siquiera marginal, al eco que en la Sociedad encuentra la novela moral, que responde a los mismos supuestos. Marmontel es traducido por Foronda, a quien la condena inquisitorial deja en suspenso el *Belisario,* y el propio Santiváñez traduce *La mala madre,* que edita en Valladolid (1788), precedida de un discurso sobre la utilidad de este género literario.

De cualquier forma, el Seminario de Vergara ha quedado como la institución representativa, en el plano educacional, del espíritu de nuestra ilustración. «La mala educación de nuestros compatriotas —escribía, en su peculiar estilo, Valentín de Foronda— es la causa primordial de nuestra pobreza y de nuestras preocupaciones, que siempre que ésta se mejore, esto es, que haya muchos seminarios montados por el tono del de Vergara, o que vengan a educarse a él los señoritos españoles, seremos los monarcas del universo» (28).

E incluso en las postrimerías de la Sociedad sigue presente el problema educativo en el primer plano de su atención. En las Juntas generales privadas que, en septiembre de 1798, se celebran en Vitoria se discute sobre si mantener o no el decadente Seminario vergarés. La resolución es afirmativa, aun con el voto contrario de Samaniego, respaldado por todos los Amigos de Alava, que solicita su clausura y el establecimiento en su lugar de escuelas públicas gratuitas.

III

El primer tema de controversia social que asoma a las páginas de la Bascongada, preludio de otro más importante, es la polémica en torno al lujo. Iniciada en Francia, Paul Hazard en su clásica obra sobre el XVIII la señala como uno de los grandes caballos de batalla de la segunda mitad del siglo. Todo dependía de la definición que se adoptase como punto de partida, pero la discusión, como veremos al tomar nota de la aportación que contienen los *Extractos,* puede muy

---

(27) Vicente María de Santiváñez: *Elogio póstumo del Excelentísimo Señor Marqués de Castejón,* en *Extractos,* 1783; p. 131.

(28) Valentín de Foronda: *Carta escrita al Censor sobre el Seminario de Vergara,* pp. 18-19. En *Miscelánea,* Madrid, 1787.

bien servirnos para poner en claro la mentalidad del ponente o, incluso, ofrecer datos marginales valiosos.

Los primeros ecos aparecen ya en las páginas del *Ensayo,* no sin cierta ambigüedad, pues si se parte de su definición peyorativa como «amor desordenado» a la comodidad, de él se derivan consecuencias positivas, tales como el nacimiento de la industria (29).

Esta misma base apoyará la visión favorable que hacia el lujo nos muestra Nicolás de Arriquibar en su *Recreación política,* leída en las Juntas de Vergara de 1770. El lujo, en su opinión, sólo es nocivo cuando sustrae mano de obra a otras ocupaciones útiles, aunque si la fabricación de efectos de lujo encuentra salida y mantiene nuevas industrias, «bien lejos de perjudicar a la población, ni influir a la decadencia de la agricultura, contribuirá a sus aumentos poderosamente» (30).

Son, finalmente, las páginas de los *Extractos* de 1776 quienes nos ofrecen la primera defensa sistemática del lujo, que es la que recoge en su estudio Sarrailh. Entendido como goce pacífico de las necesidades, hace recaer su apologista anónimo en el lujo nada menos que el origen de la sociedad. Constituyóse ésta para la mutua seguridad y el goce pacífico de aquellas comodidades a que el hombre, tras la barbarie original, ya aspiraba. Convertido así en equivalente del interés individual y el progreso de la civilización, su ausencia habría de significar —dato interesante— la separación entre «el interés general de la sociedad del de los particulares» (31). La consecuencia fué el incumplimiento de las leyes y la destrucción de los grandes imperios. Con la ausencia del lujo —prosigue el autor en su curiosa reconstrucción histórica— las gentes hubieron de dedicarse a la labranza, sumiéndose en la pobreza. Por el contrario, la vuelta del lujo aportó la posibilidad de una redistribución de las fortunas y el desarrollo cultural. En suma, concluye (32), vino a «poner el alma racional en todo aquel ensanche de que es capaz».

Semejante audacia no podía dejar de aprovecharse por la censura de la Inquisición, que inmediatamente condena la disertación y ordena la retirada del número correspondiente de los *Extractos.* La apología era, según la condena, contraria en varios puntos al dogma católico. Ante este ataque, la Sociedad procuró resistir lo mejor que pudo. Los *Extractos* de 1777 incluyen una excusa por no haber retirado la edición anterior que, se dice, estaba ya distribuída al llegar

---

(29) *Industria y comercio,* en *Ensayo,* pp. 159 y ss.

(30) Nicolás de Arriquibar: *Recreación política, II.* Vitoria, 1779; pp. 20 y siguientes.

(31) *Extractos,* 1776; p. 71.

(32) *Idem,* p. 73.

la prohibición; además hay en ésta —piensan los Amigos— malentendidos que hace falta poner en claro. Merece la pena reproducir un párrafo de esta rectificación: «Del mismo modo declaran que cuando en los extractos se dice: Que el hombre movido de sus sensibilidad natural empezó a desenvolver el trastornado caos de su ofuscado entendimiento, etc., no se trata del primer hombre, cuyo entendimiento fué ilustrado por el propio Criador, sino del hombre en general en el estado de salvaje, en cuyo desgraciado estado no se conocen en él los conocimientos de las artes y las ciencias que poseyó Adán, nuestro primer padre». Y por si no bastase esta explicación, los *Extractos* del año siguiente publican una extensa contrarréplica al censor por el canónigo de Salamanca Antonio Roque Gómez del Casal, quien denuncia la mala fe de aquél y rebate una tras otra sus observaciones. «¿Qué teólogo —resume (33)— dará por ilícito el uso decente, moderado, templado, de las riquezas en que Dios ha colocado al hombre?».

La última aportación de interés al tema, descontada la de Meléndez Valdés, que no ha aparecido a pesar de las pesquisas de Demerson y Sarrailh, figura diez años más tarde en los *Extractos* de 1788, proviniendo del autor de una larga memoria *sobre los medios de restablecer y hacer feliz la fértil provincia de la Rioja.* En el plano moral, considera el economista riojano al lujo como francamente perjuicial, pero en la práctica social esta estimación puede ver alterado su signo según cuál sea la clase que lo practica. De corresponder los consumos de efectos de lujo a la clase opulenta y ser los bienes de producción nacional constituirían, por lo menos, un medio de nivelación de fortunas, dado que, en su opinión, «se halla tan enorme diferencia de clases que por desgracia es preciso para paliar esta pestífera enfermedad usar de este veneno» (34). De todas maneras, propone una severa imposición sobre aquellos artículos o servicios de *consumo ostentoso* que supusieran distracción de recursos útiles o mano de obra (cocheros, lacayos). Ahora bien, esta alternativa no existe en cuanto al lujo de las clases bajas que resulta siempre «un lujo sumamente perjudicial a toda la nación» (35).

Pero ya en este autor vemos cómo el tratamiento del lujo se halla integrado en el problema de la homogeneidad social, básico en la Ilustración. Esto es, con la crítica de los estamentos privilegiados y la polémica sobre clases y oficios, cuestión que, según veremos, aparece tratada con todo género de matices y posturas por los Amigos del País.

(33) *Extractos*, 1778; p. 182.
(34) *Extractos*, 1788; p. 93.
(35) *Idem*, p. 95.

IV

Encontrábamos la primera referencia en el citado «Discurso preliminar» del conde de Peñaflorida, quien lógicamente representa la posición de la nobleza ilustrada. A esta clase, a su juicio, habrá de corresponder la dirección del movimiento de renovación cultural y económica del país. En su esquema, el eje de la nueva sociedad sería una «nobleza instruída y laboriosa», dispuesta a sacrificar tiempo y dinero en beneficio del cuerpo social.

No obstante, la nueva mentalidad asoma ya en las mismas páginas del *Ensayo*, que a su vez contiene el discurso de Munive, y lo hace en un trabajo de regular extensión sobre *Industria y comercio*, de autor anónimo. Por un momento, el estilo y las fuentes pudieron inducirnos a creer a Arriquibar como su posible autor, pero pronto el distanciamiento en el enfoque y los puntos de vista pusieron en claro que su paternidad no correspondía al economista de la *Recreación política*.

Lector de Mirabeau, parte del principio fisiocrático de estimar a la agricultura como fuente de toda riqueza: «la industria —piensa— pende *inmediatamente* de la agricultura, y ésta, *mediatamente* de las otras» (36). Resultaría, por tanto, perjudicial la dedicación de mano de obra a la industria de no estar el sector agrícola suficientemente atendido. Aunque, cumplido este supuesto, la industria se convierte en condición indispensable para una situación económica floreciente, y «los efectos de la industria contribuyen a la población y al aumento de las riquezas» (37).

Para completar estos dos términos se precisa un tercero de no menor importancia: el comercio. Tuvo éste su origen en el afán por conseguir crecientes comodidades; más tarde, la creciente conciencia de todos los hombres de pertenecer a la misma familia humana dió lugar al comercio exterior. En cuyo análisis el anónimo sigue las líneas trazadas por Uztáriz. El comercio exterior representa «la extracción de los sobrantes y la introducción de las cosas que faltan», el «termómetro», por tanto, que indica el estado económico de una nación. Pero si una *introducción* excesiva puede ser perniciosa por traer consigo el endeudamiento del país con el exterior, siempre será precisa la de bienes de primera necesidad no producidos en cantidad suficiente. La *extracción*, por su parte, siempre favorece. De manera

---

(36) *Ensayo*, p. 160.
(37) *Idem*, p. 173.

que «el comercio exterior siempre es útil, pues nada menos que impide la aniquilación total de un país» (38).

La aplicación de estos principios al caso concreto de la economía vasca descubre la necesidad de establecer en el país fábricas y manufacturas, punto en que insistirá más tarde Foronda. La industria requiere como condiciones para su asentamiento suficiente mano de obra agrícola, adecuación del genio de los pobladores, la abundancia de materias primas, un coste bajo de las subsistencias y buena localización para el comercio exterior. Todas las cuales abonan, a su modo de ver, la industrialización del País Vasco.

Empero, el punto central del estudio sobre *Industria y comercio* es su consideración de las clases, que refleja una conciencia de transición, preburguesa, que se resumen en la defensa de la nobleza comerciante que pocos años antes había propugnado en Francia el abate Coyer. Es sintomático a este respecto el reiterado uso del término *gerarquía* como sinónimo de clase. También importa subrayar que en su verdor es ya una conciencia preburguesa, separando con toda claridad este estrato social de los inferiores. Se trata de que la nobleza adopte pautas burguesas, no de otros estratos de rango inferior.

Con el fin de justificar la aparición de ambas clases, así como su respectiva utilidad al cuerpo social, alude el autor a la abstracción de suponer que, en un principio, las sociedades se vieron agitadas por disensiones y violencias, que sólo encontraron remedio por la intervención de algunos grupos de ciudadanos. Lograron éstos imponer «la quietud interior y el buen orden», y así nació la nobleza militar, acompañada de la nobleza política. Más tarde, llegó la hora de fomentar la producción y el intercambio de productos, de lo cual surgió la profesión comerciante. «Estas dos clases de ciudadanos, escribe, fueron tan recomendables como necesarias a la república; pues si la primera atendía a la seguridad de ella, la segunda cuidaba de sus conveniencias» (39). Demostrada la utilidad recíproca, la estimación superior de la nobleza reside en su carácter de depositaria de los bienes morales de la comunidad.

Sin embargo, lo que el Amigo del País se propone es fomentar la aplicación de la nobleza a la profesión comerciante. Hace constar que «esta utilísima profesión no ha tenido entre nosotros todo el aprecio que se merece, y la clase más distinguida de ciudadanos se ha desdeñado ejercerla hasta estos últimos tiempo» (40). Cuando, por

---

(38) *Idem*, p. 182.
(39) *Idem*, p. 208.
(40) *Idem*, p. 206.

ser útiles ambas clases, «el republicano que uniese en sí estos dos preciosos títulos debiera ser el más estimado y venerado del público; y que, consiguientemente, el noble que se aplicase al comercio adquiriría nuevos grados de estimación» (41). De ello se beneficia toda la sociedad, pues el comerciante, al ejercer sus funciones, cuida siempre de su propio interés, en tanto que para el noble la mira superior es el interés de la patria, conformándose con ganancias más moderadas. Solicita, en consecuencia, que en vez de destinar los nobles para la Iglesia a sus segundones, los apliquen al comercio o a la industria. «¡Cuánto mejor está colocado un ciudadano ilustre en la dirección de una manufactura útil al país, que de maestre de plata en un navío, o de comisionista en la carrera de Indias!» (42). Ganaría con ello incluso la misma nobleza, que contempla el ennoblecimiento de muchos comerciantes, sin aprovecharse de la ventaja que tiene a su alcance.

Sin que exista por ello peligro de alteración para la estabilidad social, siendo su único efecto un incremento en el prestigio para el noble. «Entonces haríamos entre el comerciante noble y el comerciante que no lo es la misma diferencia que hacemos en el día de un noble al que no lo sea» (43). Que este era el pensamiento de la Sociedad queda probado por su fundación, en 1773, de una fábrica de merluza curada en Bilbao, según acuerdan en el mismo año las Juntas extraordinarias reunidas en la capital vizcaína.

El paso siguiente puede encontrarse en el esquema circulatorio de la sociedad que nos presenta el economista Nicolás de Arriquibar. Las clases sociales no son ya, como en el anteriormente citado, unas simples *gerarquías,* pero todavía no se han convertido en grupos que pugnan por prevalecer unos sobre otros. Las distintas clases sociales son sectores enlazados en un entramado de relaciones económicas intercausales, aunque, como veremos, un sistema cuyo eje reside en una variable independiente: la clase industrial. Se compone ésta de un tipo humano especial, los *artífices de la industria* y a ellos corresponde un nuevo tipo de relaciones con el entorno físico y social: «toda la naturaleza es su taller y su materia», nos dice Arriquibar. Constituyen el fulcro de la prosperidad social, incluso de la supervivencia de los restantes sectores—artes personales, Iglesia y Estado, agricultura—que de ellos dependen. Por consiguiente, la protección de esa clase industrial debe ser el objeto básico de la política económica del Estado (44). Encontramos también en Arriquibar, «natural

(41) *Idem,* p. 212.
(42) *Idem,* p. 216.
(43) *Idem,* p. 214.
(44) Véase la carta III de la *Recreación política,* tomo I.

y del comercio de la villa de Bilbao», el proyecto de emplear a nobles y hacendados en la presidencia de instituciones para pobres, «sacándoles del lamentable sistema de indiferencia y ociosidad en que por lo común se hallan» (45).

La *Recreación política* se edita, muerto su autor, con una traducción de la breve *Aritmética política*, del mercantilista Dávenant, para uso del Seminario de Vergara. Desconocemos el nombre del traductor —cabría pensar en Ibáñez de la Rentería—, pero el hecho es que en su corto prólogo no faltan aspectos interesantes. Por ejemplo, el elogio que se hace de Inglaterra, basándose en la libertad de opinión que en ella reina: «uno discurre sobre un asunto; otro, sobre otro; lo que aquél yerra, lo impugna y reforma éste; la misma variedad de opiniones contribuye eficazmente a que renazca la verdad, acrisolada en la controversia de cualquier punto». De ahí nace que todos participen con conocimiento en la vida política, que sea todo el reino «una verdadera universidad de política»; en que se observa que «cada inglés se ha considerado un primer ministro en llegándose a tratar intereses de su nación». Preferimos multiplicar las citas, que en este caso son más elocuentes que cualquier comentario. La penetrante visión no podía desconocer la institución parlamentaria, que juzga con términos que sorprenden si pensamos que corresponden a la España anterior a 1780: de esa participación general en la política nace «que el Parlamento, compuesto siempre de los hombres más hábiles y más celosos de las provincias, a elección de ellas, se halle por sí y por los escritos públicos sumamente instruído de todos los intereses y puntos controvertidos; de suerte que no tiene más que comparar y examinar las razones de pro y contra, pues todas están tocadas». Despunta, pues, en él una mentalidad democrática que se refuerza con el desfavorable juicio que le merece la situación española, precisamente por esa falta de participación social en los asuntos públicos: «nosotros hacemos mérito de la indiferencia de nuestros intereses». En fin, a su juicio, Inglaterra es «un pueblo, por su naturaleza, comerciante» (46).

Volviendo a la línea general de la polémica sobre el comercio de que por unos momentos nos hemos apartado, encontramos la figura del alavés Foronda. El inquieto Valentín de Foronda, diplomático y economista, será la mecha que convierte en explosiva esta naciente conciencia de clase. Desde luego, no todo su pensamiento puede ligarse a la Sociedad, de la que se separa violentamente en 1785, tras una

---

(45) Nicolás de Arriquibar: *Recreación política*, II, p. 138.

(46) *Prólogo* a *Del uso de la arismética política en el comercio y rentas por el Señor Dávenant en 1698*, p. II. Editado en el tomo I de la *Recreación política*.

vinculación de nueve años. Nacido en torno a 1750, su muerte tendrá lugar en el trienio liberal tras una existencia realmente agitada. Encargado de negocios en los Estados Unidos, miembro de la *American Philosophical Society* y amigo de Jefferson, regresa a España cuando ya se ha iniciado la guerra de la Independencia, publicando un curioso escrito en que defiende la *voluntad nacional* y propone su ejercicio siguiendo las pautas de la revolución americana. Aunque fiel a la persona de Fernando VII, a su vuelta es procesado y condenado a muerte, a pesar de sus esfuerzos por demostrar la ortodoxia de su pensamiento. Su pena es conmutada por la de prisión y destierro, de los que será liberado en 1820, ya septuagenario, para fallecer poco después, hacia 1822.

Su obra es de las más representativas de esta etapa final de nuestra Ilustración, con su ingenuidad y sus contradicciones. Foronda era mayorazgo, pero pronto se adhiere a una ideología burguesa que mantendrá en sus numerosos y hoy casi inaccesibles escritos, hasta el punto de autodefinirse en cierta ocasión como «español y accionista». Sinceramente convencido de los ideales ilustrados de armonía y progreso, la experiencia vital hará todo lo posible por convencer a este Condorcet español de lo contrario. Entra en contacto con la ilustración francesa desde su juventud, perteneciendo a la Academia de Burdeos, si bien más tarde va a compensarse con la de los economistas ingleses, sin desconocer, por otra parte, a sus precedentes españoles, como Feijoo, de cuya obra («era ilustrado y amaba la verdad», dice de él en cierta ocasión) se ocupa con tanto cuidado como con desdén por la de Cervantes. En torno a Rousseau, escribiría unas *Cartas sobre el Contrato Social,* de las que no ha quedado rastro en bibliotecas españolas. Muy pronto, en su defensa del comercio ante los Amigos del País, habla de «pacto social» en sentido moderno, y diez años después, en las *Cartas sobre los asuntos más exquisitos de la economía política,* escritas en Vergara y publicadas en Madrid (1789), formula los derechos de propiedad, libertad y seguridad como tales derechos naturales, anteriores a la ley y el poder, que éstos no pueden dejar de respetar sin incurrir en tiranía. Y en las *Cartas sobre la policía,* aparecidas en 1801, llegará a trazar un cuadro completo del modo de vida burgués, no sólo en sus condiciones políticas, sino en todo el complejo de exigencias de la vida normal. Son sumamente ilustrativas a este respecto sus primeras líneas: «No basta —escribe Foronda— para labrar la felicidad de los habitantes de un país edificar una constitución sabia, sobre los sólidos fundamentos de la propiedad, seguridad, libertad ordenada, e igualdad ante la ley..., sino que es preciso también extender en cuanto sea posible

la periferia de las comodidades entre todos los coasociados del pacto social: esto es, los ciudadanos» (47).

Nosotros vamos a limitarnos a recoger su participación en las actividades de la Sociedad a lo largo de los años—entre 1776 a 1785—de su pertenencia a ella. De la intensidad de la misma ha quedado eco en los *Extractos,* pero sobre todo en la *Miscelánea,* que, con base a esas intervenciones, publicará Foronda en 1787. En diversas Juntas generales defiende la profesión comerciante, la Compañía de Filipinas que proyecta Cabarrús, diserta sobre la Casa de Misericordia de Vitoria, e incluso deja en esbozo una Historia de España, que por el escaso apoyo que mereció de la Sociedad fué causa de la ruptura. En Burdeos había publicado, entre tanto, una traducción parcial de las *Instituciones políticas,* de Bielfeld, a la que prologa y anota (1781), y unas *Cartas escritas por Mr. de Fer al autor del Correo de Europa, en que le da noticias de lo que ha observado en España,* hacia 1783, cuyo paradero desconocemos. A raíz de la ruptura, no deja por eso Foronda de escribir un sentido elogio del Seminario de Vergara.

La ardiente disertación *sobre lo honrosa que es la profesión del comercio* sirve asimismo para constatar el criterio conservador que regía la redacción de los *Extractos.* Así, al comparar el texto que éstos ofrecen con el que publica Foronda por sí mismo en la *Miscelánea,* podemos apreciar cómo resultan suprimidos o limados todos aquellos párrafos cuya carga polémica o terminológica pudiera estimarse de peligro. Es el caso de la referencia, en el estilo de Feijoo, a «estos fantasmones de que tanto abunda la nobleza de este reino, oprobio de la nación, e indignos descendientes de los ilustres progenitores de que tanto blasonan» (48). O el párrafo en que hace alusión al «pacto social que reúne a los hombres» (49). Si bien, en líneas generales, el núcleo ideológico de la exposición queda perfectamente recogido en los *Extractos.*

La crítica del alavés se eleva sobre una situación de hecho: la estimación del «valor de la nobleza adherido a unos pergaminos viejos o a cuatro casas medio derruídas», frente a una auténtica nobleza, basada en la estimación pública, y cuya medida habría de ser la utilidad de las funciones desarrolladas por sus miembros para la sociedad. Tenemos así una doble significación del término *nobleza:* nobleza verdadera, en cuanto que su titular desempeña una función

---

(47) VALENTÍN DE FORONDA: *Cartas sobre la policía,* 2.ª ed., Pamplona, 1820; página 3. Sobre su vida y obra económica puede verse el reciente artículo de SMITH: «Valentín de Foronda, diplomático y economista» *(Revista de Economía Política,* mayo-agosto 1959).

(48) VALENTÍN DE FORONDA: *Sobre lo honrosa que es la profesión del comercio,* p. 2. En *Miscelánea,* Madrid, 1787.

(49) *Idem,* p. 10.

útil al Estado, y nobleza falsa o parente, aplicable a la antigua nobleza de sangre. «Para que las profesiones merezcan colocarse entre la primera nobleza, se debe atender a las utilidades que comunican a la patria, y en esta inteligencia el comercio es una de las primeras» (50). Convertido así el comercio en el eje que marca el ritmo de la actividad social, la profesión comerciante no puede «dejar de ser nobilísima, cuando algunos que no son más que unos jugadores holgazanes y sempiternos logran las preeminencias y concepto de muy nobles» (51). Resulta de interés recoger íntegros los párrafos que emplea Foronda, a fin de apreciar, no sólo el valor ideológico, sino también la intensidad polémica de su argumentación contra el estamento privilegiado a que él aún pertenece. No es ya como en el autor de *Industria y comercio*, una equiparación de *gerarquías*, sino el enfrentamiento de dos clases sociales en sentido estricto.

La raíz de la actividad comerciante se encuentra, según Foronda, en la misma naturaleza humana, en la necesidad que sienten los hombres de cambiar mutuamente sus servicios, «pues si pudiéramos ser independientes unos de otros, ¿no faltaría aquella armonía que debe reinar en el universo?» (52). De suerte que el comercio, al acostumbrar a los hombres a la relación recíproca contribuye al mismo tiempo a extender entre ellos la civilización: basta comparar, afirma, a los ciudadanos «tranquilos y dóciles» de las naciones europeas con los salvajes que no lo cultivan. En el plano económico, el comercio constituye el prerrequisito para el florecimiento de la agricultura y la industria y, por tanto, para el crecimiento de la población. Merece la pena reproducir una vez más las propias palabras utilizadas por Foronda, clave inmejorable para adentrarse en su mentalidad: «el tráfico —escribe (53)— atrae a la población en razón directa de su masa hablando en el idioma de los *Neutones,* o explicándome en un lenguaje más sencillo, que cuanto mayor es el comercio tanto mayor es la población». Expresada de esta manera la significación del comercio como trasunto económico de la newtoniana gravitación universal, no podía faltar la defensa de la libertad de comercio exterior, formulada en términos de igualdad de valores cambiables. Si bien, en este aspecto, el pensamiento de Foronda es todavía indeciso y sufrirá frecuentes retrocesos. Al realizarse una transacción entre dos países, cada uno entrega un bien que supone para él una utilidad menor que aquel que recibe en el intercambio; se produce de esta forma un excedente mutuo, del que se deriva un incremento para la *suma*

(50) *Extractos,* 1778; p. 86.
(51) *Idem,* p. 87.
(52) VALENTÍN DE FORONDA: *Sobre lo honrosa...*, p. 20.
(53) *Idem,* p. 8.

de felicidades de cada colectividad, término que en repetidas ocasio nes adopta Foronda y que denuncia su acercamiento al naciente utilitarismo inglés.

El mayorazgo Foronda no podía, en fin, despreciar la justificación histórica de su postura, desarrollada en el sentido de suponer que los mismos mayorazgos tuvieron su origen en el comercio. Lo que le permite, en último término, alcanzar como síntesis la defensa de la nobleza comerciante.

Sin su apasionamiento, no faltan en las *Fábulas en verso castellano,* de Samaniego, argumentos en favor de la homogeneidad social, como en la titulada *Los chivos y las cabras.* Pero es en una obrita significativamente titulada *El mayorazgo corto,* donde la crítica se torna de mayor claridad: «el mal no está precisamente en ser uno pobre —comenta con su peculiar humorismo—, sino en ser pobre y ser caballero, todo junto; porque, como uno es caballero, antes debe un hombre (digámoslo así) dejarse morir de hambre, que tomar oficio o que enseñarles a sus hijos» (54).

Ataques de la intensidad de los de Foronda solamente pueden encontrarse en algún que otro párrafo suelto del ya citado autor anónimo del escrito sobre economía riojana, quien en sus críticas no olvida aludir a la «tan enorme diferencia de clases» que contempla, por lo cual consideraba como un mal menor el lujo que mermase la fortuna del opulento. Así como recomendaba un impuesto especial sobre aquellos artículos de ostentación, con el fin de «resarcir en parte los grandes perjuicios que ocasionan al Estado» (55).

Lo realmente valioso, empero, es que la crítica de Foronda no queda sin réplica en el seno de la misma Sociedad, alcanzando así plenos efectos la coexistencia de individuos pertenecientes a grupos y mentalidades diferentes en el interior de la Bascongada.

Miguel Lucas de Lili y Moyúa es coetáneo de Foronda y, socio de los Amigos del País desde 1768, le encontramos en las páginas finales del *Ensayo,* bajo la calificación de alumno. Cuando once años más tarde pronuncia la disertación *sobre la nobleza de las profesiones o clases del Estado* es —según los *Extractos* de 1779— cadete de granaderos. Al correr del tiempo, llegará a alcanzar el grado de general en la guerra de la Independencia, pero, inculpado de la rendición de Tortosa, es condenado a muerte al finalizar la contienda. Para completar la contraposición con Foronda, Lili deberá la absolución al regreso de Fernando VII.

---

(54) En *Obras inéditas,* cit., p. 153.
(55) *Extractos,* 1788; p. 129.

Su aportación, muestra de la persistencia de una mentalidad estamental, lo es al mismo tiempo de la apropiación por los grupos conservadores de la terminología y modo de argumentación de los progresivos. Cuando defiende la nobleza, Lili lo hace ya en términos de utilidad, no apelando a sus virtudes intrínsecas y tampoco pretende negar la valía de la actividad comercial. «Son pocas las naciones —empieza afirmando— que no estén persuadidas de las utilidades y ventajas que trae a un estado la profesión comerciante». Pero esto no excusa, a su juicio, los excesos en que incurren sus apologistas —alusión a Foronda—, y «es preciso reprobar las vanas reflexiones, repeticiones y comparaciones impertinentes de que se valen» (56).

Lo que Lili pretende demostrar es que, aun no existiendo incompatibilidad en el ejercicio por un caballero de la actividad comercial, hay que cuidar que los campos permanezcan siempre perfectamente deslindados. Quienes tratan de «elevarla y hacerla casi igual, y tan acreedora de su estimación, como la militar y la política», emprenden un empeño que. «sobre ser vano y temerario es perjudicial al Estado mismo» (57). Según Lili, el lucro que obtiene el comerciante es ya retribución suficiente para él, debiendo corresponder el honor y la estimación a la nobleza militar que, con su defensa de la patria, posibilita la existencia del Estado mismo y se constituye así en la profesión más útil.

Su mentalidad estamental concibe las clases como compartimientos cerrados, sin posible comunicación entre sí. Por eso escribe que «en todas ellas se pueden distinguir los ciudadanos, pero... las clases mismas nunca salen por eso de su clase» (58). Sería preferible, a fin de cuentas, que aun pudiendo dedicarse al comercio, los nobles lo evitarán para consagrar sus esfuerzos en el campo de la agricultura.

V

Por todo género de razones, la crítica del clero no podía revestir en la sociedad española, y, por tanto, entre los Amigos del País, la trascendencia que alcanzó allende los Pirineos. En este sentido, los estatutos de la Sociedad cuidan siempre de poner en claro su alejamiento de toda cuestión religiosa que pudiese amenazar incluso la propia supervivencia. «No se admitirá —leemos en los de 1773— obra alguna que, ni aún por incidencia, trate de controversias o disputas de religión.» Lo cual no suponía que las relaciones de la Sociedad con el

(56) MIGUEL LUCAS DE LILI: *Sobre la nobleza de las profesiones ó clases del estado*, en *Extractos*, 1779; p. 108.
(57) *Idem*, p. 109.
(58) *Idem*, p. 110.

clero fuesen siempre amistosas, y si parece que revistieron ese carácter con la Compañía de Jesús hasta la expulsión de ésta, otras fuentes revelan la actitud negativa de un amplio sector del clero. Así los *Extractos* de 1777, en su noticia histórica, dan cuenta de que las «calumnias» que desde un primer momento se profirieron contra la Sociedad provenían «no sólo por el bastardo conducto de la pluma anónima, sino también por el sagrado órgano de la publicación evangélica» (59). Cosa natural, si pensamos en el enfrentamiento de gran parte de nuestro clero con el movimiento ilustrado; aunque no faltasen, y las listas de socios son prueba de ello, muchos seguidores de aquel *cura botánico* que Pío Baroja nos describe en *El caballero de Erlaiz*, e incluso algún que otro obispo o inquisidor.

La religiosidad personal de los miembros de la Bascongada, por si no apareciese con suficiente claridad en los *Extractos* —«desde que los Amigos se juntaban para oír misa hasta que se retiraban», leemos en la ya citada noticia histórica de los de 1777—, ha sido reiteradamente demostrada por Julio de Urquijo a lo largo de su conocida réplica a Menéndez y Pelayo. Ortodoxia que no impidió que algún que otro Amigo cayese bajo la férula inquisitorial, según nos muestra el propio Urquijo respecto al marqués de Narros. Aunque quizá resulte más significativo el proceso de Samaniego, ya en plena decadencia de la Sociedad y que, muy de acuerdo con la personalidad del afectado, concluye en una graciosa parodia del proceso del siglo, la condena de Pablo de Olavide. En efecto, el Desierto a que es conducido Samaniego tiene muy poco que ver con los calabozos que visita el colonizador, y el resultado es, en lugar de una segunda versión de *El Evangelio en triunfo*, la única crítica, mordaz y burlesca al máximo, del clero, salida de la pluma de un miembro de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

La crítica de Samaniego se efectúa, como ya es tópico en el siglo, desde el ángulo de la improductividad del estamento religioso; es éste para él una *clase ociosa*, que contrasta y vive a costa de los sectores activos de la sociedad (60). La sátira no es, desde luego, demasiado reverente, y creemos que aún lo era menos alguno de los *Cuentos*, que al fin no se atrevería a publicar a pesar de las instancias de algunos amigos, como Ibáñez de la Rentería.

Por otra parte, aun en su extremosidad, el anticlericalismo de Samaniego no debía ser sino exponente manifiesto de una actitud latente en que participaban amplios sectores ilustrados. El mismo Foronda, en una de las notas a las *Instituciones políticas*, del barón de

(59) *Extractos*, 1777; p. V.
(60) Véase SAMANIEGO: *Obras inéditas*, cit., pp. 193 y 195.

Bielfeld, aconseja aminorar el número de eclesiásticos, apoyándose en Navarrete, Uztáriz y «otra multitud de políticos españoles»». Lo confirma el padre Díaz Valdés, quien, a proponer la plena participación del clero en el proceso ilustrado, piensa que con ello «tapará la boca a los inconsiderados que le critican y hará felices en lo temporal, como los hace ya en lo espiritual, a los pueblos» (61).

Este escrito del padre Díaz Valdés, nada menos que inquisidor y futuro obispo de Barcelona, merece un examen detenido, pues constituye una excelente recopilación de los propósitos y las ideas renovadoras que animaban a este sector ilustrado de nuestro clero a finales del setecientos. La ocasión nace de un concurso convocado por la Sociedad en 1790, para premiar la obra que mejor mostrase «las ventajas que se han de seguir a la prosperidad y riqueza de los pueblos y a su felicidad moral, de que los párrocos se dediquen a promover la agricultura e industria de su feligreses». La convocatoria respondería quizá a una actitud defensiva de la Sociedad en que, por la reacción de Floridablanca ante los sucesos de Francia, las instituciones ilustradas eran objeto de evidente sospecha en la corte. Como aquella otra nota en que solicita un eclesiástico de reputadas virtud y piedad para explicar, entre otras materias, derecho natural y de gentes en Vergara. El caso es que el premio es obtenido por una Memoria del inquisidor Pedro Díaz Valdés, asturiano, amigo de Jovellanos y antiguo colaborador en la abogacía de Campomanes. Los últimos *Extractos*, en 1793, la recogen íntegramente, si bien años más tarde iba a ser objeto de edición separada por el autor, ahora elevado a obispo, bajo el título de *El padre de su pueblo, ó medios para hacer temporalmente felices á los pueblos, con el auxilio de los señores curas párrocos* (Barcelona, 1806), precedida de un discurso preliminar de fuertes acentos antirrevolucionarios, y con unos *Tratados sobre la física del clero y otros puntos útiles y provechosos de las ciencias naturales.*

El punto de partida de Díaz Valdés es la imagen ilustrada de la sociedad como un todo armónico apoyado en la homogeneidad social. El criterio que define una clase es la ocupación, y de ello se deduce la necesidad de que existan clases para desempeñar las diferentes funciones que han de componer la actividad social. La mejor sociedad será, pues, aquella «que logra un justo equilibrio en el número de estas clases» (62). La ruptura de esta armonía puede producirse de diversas formas, siendo la principal la alteración cuantitativa «por los excesos

---

(61) PEDRO DÍAZ VALDÉS: *Memoria sobre las felicidades físicas y morales que los Curas pueden procurar á los pueblos, y sobre los medios con que se proporcionarán para causar el bien común en todos ellos*, en *Extractos*, 1793; p. 23.

(62) *Idem*, p. 31.

de una clase respecto a la otra». El mismo efecto puede producirse «porque las propiedades se acumulen en pocas cabezas», por el abandono de la agricultura, o bien porque la ignorancia o el lujo ocasionen la disminución de rendimiento en esa máquina social. En este caso se precisaría una reforma que, sin sobresaltos, «establezca la justa proporción en el número de los individuos de cada clase, en la arreglada distribución de fortunas y en los medios asequibles de adquirirlas» (63). Con el restablecimiento del deseado equilibrio podrá de nuevo cada clase «contribuir al pro común para su propia dicha y la del Estado» (64).

Hasta este punto nos hemos limitado a seguir el cauce natural de cualquier pensamiento ilustrado. La disertación de Díaz Valdés cobra entonces más interés cuando pasa a buscar una defensa racional de la ventajosa posición del clero en el cuerpo social, uno de los caballos de batalla con que habían de enfrentarse las nuevas ideas. Lo que de paso le lleva lógicamente a defender la situación de la aristocracia. «Existe una desigualdad fiscal —constata (65)— que parece injusta, pero no lo es, pues la conciencia personal del rico o del religioso exento les lleva a devolver a los pobres su sobrante.» Los clérigos tienen, en consecuencia, la obligación de, una vez satisfechas con dignidad sus necesidades, *devolver* el resto de sus ingresos a los labradores que *les* contribuyen. Sin embargo, su labor fundamental ha de ser dirigir la ilustración de esos feligreses ignorantes, y el medio para ello es, como es lógico, la educación.

«Yo no encuentro imagen más viva de un verdadero filósofo —confiesa Díaz Valdés— que la de un cura ilustrado y virtuoso útilmente ocupado en su triste aldea» (66). Claro que alcanzar este ideal exigiría una reforma a fondo de los estudios religiosos, y de ahí su proposición de que, una vez concluído el estudio de filosofía y teología, pasasen los seminaristas, sin excepción alguna, a instruirse en ciencias naturales al Seminario de Vergara. Incluso, en su utópico proyecto, piensa el horario que había de regir su estancia en éste: una hora para liturgia, moral y elocuencia, y dos para botánica y mineralogía, por la mañana; y una hora para la música litúrgica y otra para la *chimia*, por la tarde.

Recogiendo la sugerencia expresada por Campomanes en sus dos célebres discursos, piensa Díaz Valdés que, una vez adoptado este plan de instrucción se integrasen todos los clérigos como socios de la Bascongada, natos, honorarios, de mérito y correspondientes. Interesa

---

(63) *Idem*, p. 32.
(64) *Idem*, p. 33.
(65) *Idem*, p. 67.
(66) *Idem*, p. 102.

recoger la justificación de la tercera cualidad: «porque un cura, que es lo que debe ser y aquí intentamos, es un individuo siempre en acción para el bien general» (67). En la fusión se llegarían a aprovechar las Juntas mensuales diocesanas para tratar, al lado de los clásicos temas morales, las cuestiones económicas.

Conviene cerrar esta breve reseña de la utopía de Díaz Valdés con su imagen del cura ilustrado: «Dios y la naturaleza son sus libros preciosos, donde aprende a tributar alabanzas al Supremo Ser y a ser un bienhechor de la humanidad» (68).

Pero su intento armonizador, en la mejor línea de Feijoo, quedaría sin eco, y él mismo, en el *Discurso preliminar* que redacta, sólo unos meses después adopta una posición de signo reaccionario, apoyada sobre la naciente alianza de Trono, Nobleza y Altar. En los días oscuros de la prisión de Samaniego y en que se acerca el ocaso de la propia sociedad, la disertación del buen Díaz Valdés se queda en eso, en un noble e ingenuo intento —no desprovisto de carga ideológica— de superar esa dramática antinomia en que se cimentaría la crisis de nuestra Ilustración.

VI

Paralelamente a la polémica sobre las clases sociales, desarrollábase otra en el mismo sentido, aunque de menor intensidad, en torno a las instituciones capitalistas que sucesivamente aparecen en España al correr del siglo y, especialmente, el Banco de San Carlos y las compañías de ultramar. Un historiador norteamericano, Ronald D. Hussey, estudió en su día con detenimiento la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, a cuyos buques denominaría con feliz frase Ramón de Basterra «los navíos de la Ilustración». No olvidemos tampoco el importante papel que el padre de nuestro Peñaflorida juega en los primeros años de la misma. La polémica en torno a las compañías se convertirá, por consiguiente, en un episodio más de esos años de despegue capitalista que, en el plano económico, caracterizan a la Ilustración española.

En cambio los *Extractos* sólo nos dan cuenta de una aportación al tema, redactada en 1782 como defensa del Banco de San Carlos apenas efectuada su fundación. El estilo, el sentido y los argumentos empleados por el anónimo autor de estas *Reflexiones sobre el Banco Nacional* se acercan mucho a los que poco después adoptará Foronda para abor-

---

(67) *Idem*, p. 89.
(68) *Idem*, p. 103.

dar la misma cuestión, pero como éste ni las incluye, ni habla de ellas en su *Miscelánea,* la coincidencia queda sin posible contraste de su validez.

Las *Reflexiones* tienen por objeto primordial defender «el gran proyecto del Banco Nacional», al que, apoyándose en la calidad de extranjero de Cabarrús, atacaba con dureza «cierta clase de gentes interesadas en la lamentable inacción de nuestra España» (69). Encontramos así una vez más la pugna entre actitudes y grupos ilustrados y conservadores que caracteriza a nuestro setecientos. En este caso, la Sociedad decide incluso quebrantar aquella premisa de no aventurarse en compromisos económicos que recomendaba Ibáñez de la Rentería, y en sus Juntas de Azcoitia acuerda participar en el mismo suscribiendo doscientos mil pesos. Pues, como justifica el autor de las *Reflexiones,* «no ama a la nación quien no ama al Banco» (70).

Los párrafos siguientes confirman el tono liberal y burgués del escrito: «el Banco es una propiedad sagrada, sobre la cual no puede jamás extender su mano el ministerio». Es, además, el depósito más seguro de «nuestros caudales» y representa la libre circulación de bienes y la destrucción del monopolio. La dirección del Banco será desempeñada con total independencia y la más absoluta libertad», no siendo el propio rey como accionista, sino uno entre tantos. Por fin, al destruir la usura y el monopolio, concluyen las *Reflexiones,* se alcanzará un logro más importante para el progreso económico del país.

En análogo sentido redactará Valentín de Foronda su *Carta escrita á un amigo sobre el Banco Nacional de San Carlos,* que ve la luz poco después de su ruptura con los Amigos del País, en 1787. La defensa concluye propugnando que se autorice a todos los mayorazgos a vender sus bienes, con la condición de emplear el resultante de la venta en acciones del Banco. El sostenimiento de los mayorazgos supone un grave obstáculo a la libre circulación, pues «aprisiona una calidad de bienes libres por su naturaleza, y que nadie tiene derecho a encadenarlos» (71). Con su venta dejarían de ser perjudiciales para la economía, pudiendo con ese fondo el Banco incrementar los empréstitos al Estado y emplear grandes sumas en obras públicas, pago de deudas y reducción de vales reales.

Pero como en su disertación sobre las clases sociales, también aquí esperaba a Foronda una severa réplica. Ahora por la pluma de uno de los más prestigiosos economistas franceses, el fisiócrata Mercier de

(69) *Extractos,* 1782; p. 97.
(70) *Idem,* p. 98.
(71) VALENTÍN DE FORONDA: *Carta escrita á un amigo sobre el Banco Nacional de San Carlos,* p. 48. En *Miscelánea.*

la Rivière, quien en una carta breve, pero de extrema dureza, no se contenta con rebatir una tras otra las afirmaciones de Foronda, sino que termina por aconsejarle «que no escriba sobre materias que le son forasteras» (72).

Sigue una rectificación de Foronda en la cual, más que argumentos concretos, lo que destacan son algunos puntos valiosos a la hora de perfilar su pensamiento. El utilitarismo liberal que en ella nos muestra constituye una formulación previa del ideario que hace de él uno de los representantes más detacados del primer liberalismo español. «Es constante —escribe (73)— que todos los hombres obran por un principio de interés; que nadie es malo cuando tiene utilidad en no serlo; que todas nuestras operaciones son efecto de un cálculo, ya sea falso, ya verdadero, y así abrazamos las cosas en razón de las ventajas que descubrimos en ellas». Este diseño prematuro del cálculo felicífico va unido a una afirmación del criterio liberal de separación entre Estado y sociedad, con la consiguiente limitación de las actividades de aquél: «el gobierno —matiza Foronda— se debe ceñir a conservar la seguridad general y la libertad de sus vasallos» (74). Vemos que, si bien la terminología es todavía ambigua, las ideas pertenecen ya a la revolución burguesa; incluso establece que los derechos de esos ciudadanos son anteriores al Estado, siendo su sacrificio una virtud, pero nunca una obligación. La consecuencia final es una formulación muy completa del principio de *laissez faire,* de la defensa del libre juego de las fuerzas del mercado, que Foronda es tal vez el primero en expresar con toda claridad en España. Por su significación, resulta de interés transcribir íntegramente el párrafo: «Creía, nos dice Foronda, que el tráfico sólo quiere libertad; creía que todo su código se debía ceñir a *dejar hacer* y quitarle los embarazos; creía, finalmente, que está sujeto a las mismas leyes que los fluidos, esto es, que por más que se desordenen... llegan finalmente a ponerse a nivel» (75).

El bueno de Foronda, empero, no es sólo defensor —y accionista con ciento sesenta y cinco títulos— del Banco de San Carlos, sino que también siente la obligación de romper una nueva lanza burguesa por el proyecto de conversión de la decadente Compañía de Caracas en otra compañía con privilegio para el comercio con Filipinas. En la *Disertación sobre la Compañía de Indias Orientales, leída en la Junta pública que celebró la Sociedad Bascongada el año de 1784, día de San Carlos, en la villa de Vergara,* de que nada nos dicen los *Extractos,* pero que, por fortuna, queda recogida en su *Miscelánea.*

---

(72) *Idem,* p. 45.
(73) *Idem,* p. 60.
(74) *Idem,* p. 67.
(75) *Idem,* pp. 55-56.

Nuestro autor ve en la compañía proyectada por «el sublime Cabarrús», no sólo un medio de promover el comercio con ultramar, sino también (y no sin interés personal, pues él es accionista de la Guipuzcoana) «una nueva columna que sostenga los edificios medio desmoronados de las Compañías de Caracas y de la Habana» (76). Tras poner de relieve las ventajas esperables de la nueva sociedad, al reunir el comercio de América y Asia por la favorable situación de las Filipinas en el hemisferio occidental. La Compañía ha de reportar, en consecuencia, grandes beneficios, tanto para los accionistas españoles como a los mismos indígenas. «Seamos comerciantes filósofos y, desde luego, labraremos nuestra felicidad y la del Asia», postula Foronda con su peculiar optimismo. El buen resultado depende, sin embargo, de saber renunciar a toda costosa ambición política y, a su vez, de que los funcionarios da la administración real cumplan con su deber, evitando que «nos veamos precisados a pagarles con crecidos regalos la justicia de que protejan, y no sofoquen nuestras ideas mercantiles» (77). El último inconveniente que ha de salvar en su argumentación teórica es el contraste existente entre su posición de defensor del libre comercio y el carácter de privilegiada que ostentará la compañía. Pero este privilegio, replica, es limitado a veinte años, pasados los cuales será abierto por su obra a todos los españoles un próspero mercado en las Indias Orientales.

Ni que decir tiene que el futuro se encargaría de desmentir las optimistas previsiones del economista alavés, y él mismo advertiría su error en el prólogo a la segunda edición de la *Miscelánea,* en 1793. La Compañía de Caracas, tras unos comienzos halagadores, por una imperfecta administración entraría en un declive que la guerra de 1808 había de transformar en ruina total. Una Real Cédula consagró definitivamente su extinción en 1834.

En menor escala, preocupa también la cuestión del libre comercio de Indias, que parcialmente consagra en 1778 el conde de Floridablanca. La Sociedad apoya esta medida, al margen de la publicación en los *Extractos* de 1778 de una memoria adversa, y en el mismo año convoca, a través de la *Gazeta de Madrid,* un premio, que resulta atribuído a Bernabé Portillo, quien ya con anterioridad había recibido un premio de la Sociedad de Sevilla por un estudio sobre la decadencia de las manufacturas sederas. Portillo, una vez completada la eterna alusión al objeto de la sociedad y demostrado que en la industria reside la fuerza de los países, denuncia que «en el cuadro inmenso de nuestros

(76) Valentín de Foronda: *Disertación sobre la Compañía de Indias Orientales,* p. 5. En *Miscelánea.*
(77) *Idem,* p. 33.

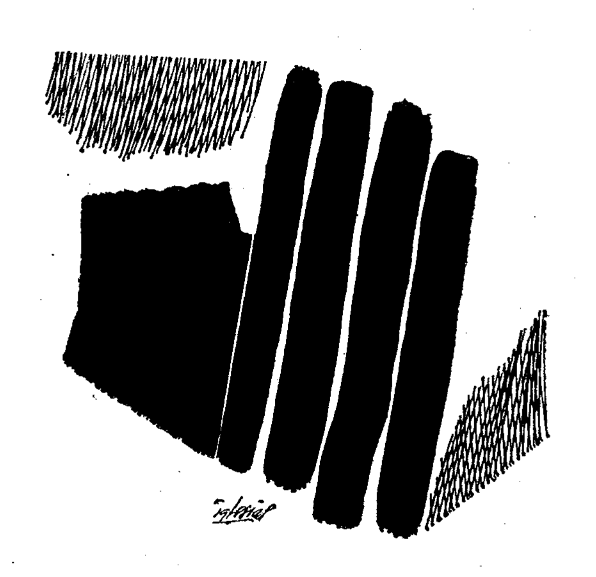
desaciertos políticos» el mayor fué el estanco del comercio de Indias, cuyo resultado fué la despoblación de éstas y la decadencia de España (78). Por lo demás, la memoria se limita a describir la serie de medios que sería preciso emplear para el deseado incremento en el comercio con América.

Por último, haremos mención a un corto trabajo que refleja la posición de la Sociedad ante las nuevas formas de organización económica: el informe que sobre las minas de Somorrostro emite Fausto de Lhuyart o Elhuyar y que publican los *Extractos* de 1783. Las minas eran explotadas al aire libre por los naturales del país sin condición alguna; hacían las excavaciones necesarias, cargaban luego el mineral de hierro en caballerías y con cuatro horas diarias de trabajo cubrían sus necesidades. Sería preciso, piensa Elhuyar, organizar administrativamente la explotación por una compañía o por los mismos municipios, a fin de duplicar la jornada manteniendo los mismos ingresos o reducir la mano de obra, con lo cual resultaría doblado el rendimiento» (79).

Esta preocupación por la minería o por el comercio es de intensidad análoga a la que, en su período de vida, mantuvo la Sociedad Bascongada por los grandes problemas económicos y culturales del País Vasco y de la España ilustrada de fines del XVIII. En nuestro estudio hemos dejado al margen las dos grandes figuras en el pensamiento de la Sociedad, el economista Nicolás de Arriquibar y el pensador político José Agustín Ibáñez de la Rentería, si bien con los temas recogidos creemos que puede ya perfilarse con aproximación suficiente su inserción en la dinámica social del siglo. Fueron nuestros ilustrados, en frase de Maravall, hombres que enderezaron sus esfuerzos a hacer una España más razonable y habitable, y en esta frustrada labor, los Amigos del País participaron en forma destacada. Este es su mejor elogio, en los días en que precisamente se alcanza el segundo centenario de la fundación, repartida entre dos villas guipuzcoanas, de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Antonio Elorza.
Cuesta de Santo Domingo, 20
MADRID-13

(78) BERNABÉ PORTILLO: *Cuique libertas agendi*, en *Extractos*, 1779: p. 55.
(79) FAUSTO DE LHUYART: *Estado de las minas de Somorrostro*, en *Extractos*, 1783; pp. 97-113.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

VIAJES Y CONOCIMIENTO

(PARA UNA GNOSEOLOGIA DEL VIAJERO)

POR

ABELARDO PITHOD

Hay una expresión para aludir a la ceguera, «tener apagada la luz de los ojos», que posee un rico sentido analógico aplicada al conocimiento humano. Señala una honda verdad, la verdad socrática de la *mayéutica.* Porque para conocer es necesario dar a luz, debe poder encender en sí mismo quien conoce una cierta luz. No basta en el conocimiento con la sola irradiación del objeto *ahí-estante,* con el sólo aparecérsenos de la realidad. Es necesario que la facultad cognitiva ponga ella también luz, es menester que la realidad sea iluminada para ser conocida. La «tabula rasa» de las teorías empiristas ha resultado muy a medias verdad. Pera captar la realidad se requiere tenerla ya de algún modo presente en nosotros. Iluminada, esclarecida. Los ojos interiores no deben «tener apagada su luz».

Por eso «ve» más quien más sabe; el ignorante se desliza sobre las cosas sin apropiarse de ellas. La mente humana nunca es una absoluta tabula rasa. Y de esto no sólo hablaron Sócrates y Platón con la mayéutica, sino Aristóteles mismo con sus «primeros principios» y el intelecto agente (1), pasando por Kant y sus formas *a priori,* y hoy la propia psicología experimetal con la *configuraciós* perceptiva. El conocimiento es dinámico, es iluminador y organizador de la realidad. Esta no da de sí sino lo que se le arranca; por eso el conocer es una forma de posesión.

Pero, además, hay que insistir en que, como quería Sócrates, la realidad, en cuanto conocida, hay que darla a luz de alguna manera. Hay que poseerla ya de algún modo para que se nos revele. Esto es psicológica y relativamente necesario, si no lo es absoluta y metafísicamente. En los procesos del conocer que no sea el de las formas más

---

(1) Cf., además, el papel iluminador, activo, que en el silogismo cumple el «término medio».

elementales y según lo que sucede al nivel habitual, debemos contar con esta *quasi* necesidad que llevó a Sócrates a pensar en una verdadera y pura mayéutica.

Por todo esto nadie ve lo mismo frente a las mismas cosas o acontecimientos. Hay para quienes la realidad es muda y clausa y para quien se llena de contenido. ¿No hay veces que creemos conocer una cosa y a medida que la penetramos nos va invadiendo la sensación de que nuestro primer conocimiento era nada y casi como un no saber?

Viajar y conocer

El hecho, pues, es que quien más lleva en sí de algo, mejor penetrará ese algo. Estas afirmaciones no son simples sutilezas de filósofos. Es la realidad viva. Veámosla en la eterna experiencia de los viajes, los que hacemos precisamente «para conocer». Veremos cómo en tales «sutilezas» radica, sin que lo sospechen casi nunca los interesados, el drama y la paradoja del viajero, de aquel que sale de sí y de su pequeño mundo cotidiano y se dispone «a conocer».

En esta aventura no vale tener una conciencia pura pero vacía. La conciencia ignorante casi nunca es siquiera limpia, y suele no ser ni inocente ni desprejuiciada. Observemos, si no, al «civilizado» bárbaro horizontal y sus nuevas escribas del periodismo de masas y la publicidad, más o menos amarillos. Este tipo moderno abastece las multitudes turistas, y es pensando en lo que va de un viajero a un turista, por lo que hemos meditado en las exigencias del conocer en general, pero sobre todo que hemos comprobado experimentalmente hasta el cansancio, que es en la satisfacción de tales exigencias donde finca lo que distingue a uno de otro. Por otra parte, ¿no es de sentido común que hay que estar preparado para recibir lo desconocido para que la realidad no pase en silencio frente a nosotros? Parece mentira que allí esté el meollo del problema: ¿acaso no sería absurdo visitar Tierra Santa si desconociésemos el Evangelio, o el Catecismo, al menos de segunda mano? Sin embargo, mirad a los turistas. No decimos ya aquellos que sólo se desplazan en busca de una diversión puramente sensitiva, sino incluso quienes —de América o de Europa misma— salen, ciegos, a conocer, y vuelven peor porque creen haber «visto».

La obviedad del tema no lo salva del grave problema pedagógico y cultural que importa; por eso no debe abandonarse. Pensamos en esos miles de estudiantes americanos, africanos, etc., que son traídos

a Europa, y en muchos europeos, que son desplazados de un país a otro. Qué diferencia entre aquellos que vienen preparados y los otros. Su viaje a Europa, ese retorno a las fuentes occidentales de la cultura, ¿es realmente aprovechado por todos? Dudaríamos afirmarlo de la mayoría.

Pongamos un ejemplo, dedicado particularmente a los hispanoamericanos: ¿Cómo hacer vibrar estas almas jóvenes con el espíritu de Castilla por el solo hecho de llevarlos por las huellas vivientes del Quijote y Santa Teresa; cómo embriagarlos de días gloriosos por el solo hecho de seguir la ruta de los conquistadores? Si ellos no traen ya su alma abierta y abonada no se producirá el abrazo fecundo por simple contacto. Es en la medida que la traigan, que será de hondo, de perdurable y de auténtico el encuentro. Si se desconocen lo que fueron la Francia de Francisco I y la España de los Reyes Católicos y Carlos V, ¿cómo se sabrá comparar lo que va de los Chateaux de la Loire a los alcázares y castillos hispánicos?

Una noche luminosa, recorriendo en un ambiente de prodigio las pequeñas callejas medievales de los alrededores de cierta catedral, oí a un estudiante de éstos —que destacaba por lo demás de la medianía— emitir este único comentario: «Qué bárbaros medievales, hacer tan juntas las calles.» Una bofetada no hubiera roto más cruelmente el encanto de esa noche. Otra vez, a un destacado periodista de un importante diario sudamericano he oído pronunciar como inglesa la palabra «ábside»: ¿Qué oscuras confusiones revelaba esta simple gafe lingüística?

Se me dirá que a los que no somos europeos nos falta nada menos, para ser «cultos», que el conocimiento por connaturalidad. ¡Pero es que todo conocimiento exige la connaturalidad! Una cierta vivencia inmediata que al hacernos «otro en cuanto otro» produce el milagro del conocer auténtico, íntimo, entrañable. Es este «hacerse otro» del conocimiento que hace surgir, en la inmediata unión de sujeto y objeto, el *amor,* sin el cual de alguna forma no se completa el conocer. Los antiguos no podían imaginar el conocimiento sin la existencia en el sujeto de la materialidad misma del objeto. Este existir en el otro de lo otro en cuanto tal es, en efecto, necesario, aunque no materialmente, como creían los primitivos. Es la unión intencional de sujeto-objeto, misterio gnoseológico. El *fieri aliud in quantum aliud* con sus momentos de presencia, admiración, penetración, amor. Y la admiración, raíz común del saber y del amar, exige, para disparar su magia, que el sujeto esté pre-dispuesto o simplemente dis-puesto. Porque la

mera presencia de la realidad es muda si no portamos la capacidad de admirar su misterio en el espejo de nuestra propia ignorancia.

Un problema surge de inmediato: cómo evitar, planteada la exigencia de la previa disposición, el peligro del subjetivismo, del prejuicio y las estereotipias.

Dialéctica de objetividad-subjetividad

Dos años he llevado sobre mí la esforzada alegría del ser-viajero, que en poco se parece, puedo decirlo, al turismo. Cómo confundir a un nómada con un peregrino. El viajero se parece al peregrino, que lleva en su interior lo que busca. Tropel de la indiferencia —en apelativo de V. Horia—, la masa turística nada porta que la pueda hacer encontrar y detenerse.

El peregrinar del peregrino es la preparación, interior más que externa, para alcanzar lo que busca sabiendo lo que busca. Su conciencia no está vacía, sino sólo purificada. Para ser viajeros debemos munirnos de una conciencia pura, sí, pero plena. Lo hemos visto. No podemos arribar a la realidad con una conciencia virgen, y menos ciega; la conciencia debe ser fecunda, pero debe ser, y sabemos que no es fácil, también diáfana. Sensible como una placa y dúctil como un continente que, a la inversa de lo que ocurre en le mundo material, se pliegue a su contenido. Abierta como un depósito sin límites, pero, insistamos, activa, como *lo que es,* sin la esterilidad de la nada, del vacío interior. He aquí el problema. Preparación y pureza, mayéutica y hallazgo. Si hay que tener luz para captar la luz, ella debe ser transparente; que no enturbie, que no deforme.

Hay toda una ascesis del conocimiento para lograr este ideal de visión, este escapar a la ceguera por vacío sin las deformaciones del prejuicio y los agregados subrepticios de las estereotipias. Pero, sobre todo, sin la opacidad del subjetivismo, de la que paradójicamente debe librarse el *sujeto* cognoscente.

En el conocer hay por cierto algo lícito y necesario que *pone* la mente. Pero, como toda función vital, ésta no se libra de desechos y toxinas producidas por el ejercicio de la misma operación. Además, el órgano tiende a crear *mecanismos* para ayudar su trabajo y corre el riesgo de esclerosarse endureciéndose, perdiendo lo propio de lo vivo, la espontaneidad y acomodación sin rigideces. Porque lo vivo es lo contrario del determinismo maquinal.

Esos mecanismos que solemos llamar «hábitos» y que la vida se inventa para descansar del terrible esfuerzo de un constante alerta,

son origen en el conocimiento de «estereotipias». Mecanismos endurecidos y que se resisten al plegamiento vivo, espontáneo. El automatismo mecánico sirve a la vida, pero puede también ahogarla, hipertrofiado o anquilosado (caso del igorante o el que no ejercita la función).

Y están también los peligros exteriores, provenientes de la presión social y las costumbres. Verdaderas deformaciones perceptivas, incluso a un nivel claramente sensorial, pueden ser producidas por la influencia o condicionamiento del grupo. Sin llegar a las míticas posibilidades de los condicionamientos por lavado cerebral, nosotros quisiéramos referirnos a un fenómeno que hoy la técnica ha fantásticamente multiplicado en sus impresionantes efectos. Se trata de esas verdaderas superestructuras creadas entre la realidad y el hombre por su propia civilización técnico-material. Hoy la fotografía y el cine, y en general la pseudo cultura de la civilización técnica de masas, han contribuído en escala niversal a crear estereotipias y esquemas que se interponen invenciblemente entre la mirada del viajero y la realidad. El caso de aquella americana del Norte, a quien alguien pondera la donosura de su hijo allí presente, y que contesta: «¡Esto no es nada! ¡Si vieran las fotografías...!», es la imagen viva de lo que sucede a tantos turistas, indiferentes o decepcionados frente a una realidad que no saben captar si no es a través de la irrealidad de las imágenes prestadas por los llamados medios audio-visuales.

Como se ve, además de «los riesgos de la función» se añaden las asechanzas exteriores. Pero hay más: la educación del conocer no termina con la ascesis «crítica» de la función y la prevención de las influencias perniciosas exteriores, sino que alcanza su centro cuando aborda las limitaciones mismas *connaturales* al ser imperfecto del sujeto humano cognoscente.

Bastaría remitirnos, para ponernos a temblar, a las críticas y dudas de los escépticos de todos los tiempos. Hoy el relativismo gnoseológico es casi tan fuerte en la mente común como la paradójica y correlativa «fe» absoluta en el conocimiento «científico». Y esta paradoja se agrava en la medida en que es más cierto que la «ciencia» en que el hombre común cree no sirve para el conocimiento de la realidad, sino para aprovecharnos materialmente de ella. Mientras más técnica y menos «theoria» es la ciencia de hoy, más se cree en ella (como instrumento de utilidad y dominio) y más escepticismo y relativismo cunde frente a las posibilidades del humano conocer, en su sentido más noble y profundo. Aquel verdadero conocer que busca insaciablemente el espíritu humano, y el único que lo colma.

A las razones generales que imponen detenerse frente al problema de las limitaciones del conocimiento hoy se añade, pues, la actual encrucijada de confusión. Como pocas veces es indispensable tenerlas presente para asegurar una sana educación de nuestras potencias noéticas. Porque, aunque parezca contradictorio, son hoy tanto el escepticismo, por un lado, como la inconciencia optimista, por otro, los concretos peligros de los que hay simultáneamente que escapar.

El tema de las limitaciones del conocer cobra acusados perfiles visto desde la sitación del viajero, y, viceversa, es ésta la que mejor nos puede hacer tomar conciencia de aquéllas. Las respectivas pedagogías del conocer general y del viajero se refuerzan y completan mutuamente. Clásicos de la educación —como Locke, para los ingleses— cerraban el ciclo pedagógico con un largo viaje. Este era la culminación del proceso educativo, pero el mismo viaje suponía, por ende, un máximo de preparación.

Como nunca, en la situación viandante uno siente el conocimiento como fragmentario, hecho a base de esporádicos y débiles fogonazos que por momentos rompen las tinieblas habituales del misterio. Así como el caminante en la noche de tormenta va integrando su alrededor por la luz fugacísima del relámpago, que de tanto en tanto alumbra su vacilante ruta, así el conocimiento del viajero va «construyendo» la realidad parcelada que de luz en luz alimenta su búsqueda. ¡Cómo se agrava esta fragmentación en el viaje! ¡Qué de peligros de tomar la parte por el todo!, ¡qué de facetas ocultas que sólo aparecerán mucho más tarde para completar la realidad entrevista! Esta es la palabra que el castellano nos regala al análisis gnoseológico: *entrever*. De entrever en entrever, el viajero deberá tener la infinita paciencia de la maduración. Porque aun las iluminaciones profundas que a veces inicialmente se nos dan frente a un ser-ahí-estante deben integrarse luego, fijarse, hacerse más nítidas y profundas a través de nuevas vivencias. Al principio dolorosamente inconexas, cuántas de ellas hacen falta antes de llegar a captar sin amputaciones, sin indecisiones, el *ethos* de una vida, de una ciudad, de un pueblo. Un derrotero de infinitas «vistas» y perspectivas antes de dominar un paisaje: cuánto más si ese paisaje no es sólo físico.

He aquí la índole «perspectiva» de nuestro conocimiento. Todo conocer humano es siempre un mirar «desde», una *organización perceptional* diversa según tantos distintos puntos de vista y factores catalizadores de una configuración noética. El conocimiento es en este sentido —pero sólo en él— «relativo». Claro, esto necesitaría muchas páginas para ser simplemente esbozado. El viajero debe tener por lo menos conciencia incoativa del problema. Siempre nuevas pers-

pectivas, siempre la paciencia de no «cerrar» prematuramente la percepción; las «gestald» deben ser reformables, sin apresurada definitividad, e integrables en visiones más amplias y hondas. Una de las más inquietantes experiencias que produce un largo viaje (y más que un viaje el haber vivido en otra parte) es el «extrañamiento» del retorno: comprendemos que nunca habíamos *visto* del todo, y que no habíamos *mirado* las resabidas cosas habituales que al partir dejamos. Descubrimos lo que dábamos por más conocido. Viceversa, en el viaje comprendemos también lo que importa volver por segundas veces a visitar lo que viajando conocimos. Realmente se entiende entonces que el ideal del viajero se convierta a menudo en «volver». Un buen consejo sería no tanto prolongar el primer encuentro con lo que visitamos, cuanto *regresar.*

Por fin, no debiera olvidar el viajero que las cosas son también su perspectiva, su contexto y ámbito, y que es en la *comparación* donde se ordenan y asumen su verdadero tamaño, ubicación y ser. Porque, como quería el viejo realismo, las relaciones de los entes son también entidades reales.

Educación del sentir

Antes de concluir, una corta referencia a la pedagogía del «pathos»: del con-sentir y sim-patizar, del con-vivir. Nada diremos, por sabido, de lo que los elementos motivacionales y emotivos —no propiamente cognoscitivos, sino pasionales— influyen en el conocer. Gracias a ellos qué fuerza asume el conocimiento y, también, con qué poder pueden dejarlo maltrecho. La sentencia evangélica «bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios», alude significativamente, casi paradojalmente, al corazón y no a la mente como condición de posibilidad de ese divino conocimiento. Es que es todo el hombre el que conoce y no sólo su cabeza, aunque lo haga esencialmente *con* ella. Además, ¿no es mi vida como un todo la que tiene inevitablemente un modo de vivir otras vidas y otros seres?

Es tanto una virtud de la mente como una virginidad del corazón lo que condiciona el acceso a lo real. Una pedagogía del conocimiento implica, pues, una pureza y una ascesis de todo el hombre. Es una educación entera entonces, una existencia, las que preparan un viaje y un viajero. Y, a su vez, los viajes son para enriquecer la propia existencia, en una interacción perfecta. Esto es lo único que en definitiva nos parece que justifica al ser-viajero. No decimos enriquecer al «yo», sino la existencia comunicada, comunicante. Las cosas, y los

hombres con sus cosas, tienen derecho a ser conocidos. Un viaje es mucho más que (y a veces casi nada) un placer de los sentidos. Un viaje es un don, y un ejercicio. Y es una contemplación, altísima función del espíritu. Por eso exige una ascética y está más allá de todo activismo; es cosa del hombre interior y espiritual. ¿Qué tiene, pues, que ver con el turismo?

En fin, que como se nos anunciaba al empezar este análisis, todo lo que se lleve ya en el alma será la luz mayéutica que iluminará nuestra peregrinación. La peregrinación del viaje ocasional y la permanente e indetenible de la vida.

Abelardo Pithod
Sáenz Peña 1660 - Godoy Cruz
MENDOZA - ARGENTINA

CARLOS FUENTES Y LA REVOLUCION TRAICIONADA

POR

ALBERTO DIAZ-LASTRA

Hace poco más o menos un año, para empezar mis colaboraciones con CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, presenté una nota sobre *La región más transparente,* de Carlos Fuentes (C. H. 175-176, p. 242), primera novela del autor que desde su aparición, en 1958, se ha colocado como el novelista más importante de México y como uno de los intelectuales más serios y de mentalidad más clara en Hispanoamérica. Ya cuando salí de mi país, hace un par de años, estaba publicada toda la obra conocida de Fuentes: la mencionada, *Las buenas conciencias* y *La muerte de Artemio Cruz* (Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. México, 1962), de la que me ocuparé en este trabajo; pero ha sido hasta hace poco cuando este autor ha sido divulgado y autorizado en España.

De aquella primera novela a esta última son múltiples las consideraciones que podemos hacer de la obra de Fuentes: hay un descenso en *Las buenas conciencias* y una retoma del tono grande, superado, en *La muerte de Artemio Cruz.* Expliquémonos. *Las buenas conciencias* es la primera parte de una tetralogía que con el título de *Los nuevos* anunció el autor en su aparición. El público estaba a la espera ansiosa de la segunda novela de Fuentes, y su publicación, como parte de una tetralogía, sorprendió a más de uno. Pero la novela decepcionó. No quiero decir con esto que haya sido considerada una mala novela, ni mucho menos; la garra y la profundidad de Fuentes estaban presentes. Pero aquel mundo alucinante y ambicioso de *La región* estaba minimizado. Por otra parte, *Las buenas conciencias* es una novela de recorte más clásico, más convencional; y si Fuentes había sorprendido en su primer enfrentamiento con el lector, había sido por su ruptura vigorosa con todo lo que oliese a tradición o convencionalismo narrativo.

Pasó algún tiempo después de aquella primera parte. Novela completa en un todo, había planteado, sin embargo, el devenir de más sustanciosos acontecimientos, después de narrar la niñez y primera juventud de Jaime Ceballos —su protagonista—, su rebeldía y su final sometimiento a la sociedad y los formalismos de las «buenas conciencias». Pero no hemos vuelto a saber nada de aquel asunto. Fuentes terminó,

por lo visto, la segunda parte; pero jamás se publicó, fué destruída: «me resultaba pedestre». Y con aquella declaración Fuentes nos sumió en una espera vaga, sin que supiéramos por qué parte vendría el siguiente golpe.

Y por fin pudimos leer *La muerte de Artemio Cruz.* Desde entonces las opiniones se dividieron: ¿Cuál es mejor novela, *La región* o *Artemio Cruz?*

En cuanto a su primer libro, dije que era una novela urbana, un paso definitivo que dejaba la novela dictada por la geografía (los llanos, la pampa, la selva, etc.) para entrar de lleno en la moderna ciudad hispanoamericana, producto de conquista-colonia-independencia-revolución-luchas sociales. En efecto, la ciudad de México juega papel importantísimo en aquel caso. A través de su devenir histórico, Fuentes retrata los más trascendentes sucesos que han producido esa urbe nueva y desconcertante. Y ya hay en algunos momentos, en ciertos personajes —Federico Robles—, una dura crítica a los procedimientos post-revolucionarios de México. Y éste ha sido el nuevo asunto; él es Artemio Cruz.

Artemio Cruz, mestizo, hijo de un señorito duro y elemental y de una india, mulata, sometida e intrascendente, ha de ser revolucionario, triunfador y «nueva clase» de una revolución traicionada. Al compás de los primeros tiempos de paz relativa —un sinfín de factores, de artimañas, de abusos, de cobardía y valentía— se ha de colocar en el candelero político hasta escalar todos los peldaños del poder y el dinero.

Artemio Cruz empieza «Yo despierto...» en la cama de enfermo de la que ya no ha de levantarse, víctima de un infarto al mesenterio que los médicos no descubren hasta que no hay nada por hacer. Durante la corta y penosa agonía, tres voces distintas de Artemio Cruz nos van recordando su vida. El «Yo» del anciano con su cuadro familiar presente, el «Tú» de una conciencia-autor que más condena que recuerda, y el «El» de una voz más impersonal y a menudo indiscreta dentro de su propia vida.

Esta es la estructura seguida por Fuentes. Vuelve, sin embargo, a los subtítulos, que son otras tantas fechas, y a los que ya nos había iniciado en su primer libro, para situarnos únicamente en el momento del pasado sobre el que habla, y del que a menudo tenemos que hacer un esfuerzo para entroncar los diferentes momentos en este singular contrapunto.

Pero entremos de lleno al asunto de la novela. Durante varios, muchos años después a la revolución, México se regodea con la literatura nacida de aquélla y con sus relatos épicos y magníficos. La propaganda

oficial, siempre a caballo de la frase «la revolución sigue en marcha», convierte el aserto en demagogia cansada de la que, salvo sus instituciones, todo se ha venido perdiendo o caricaturizando con el paso de los años. Una generación de autores de distintas edades, pero que entran en contacto con el problema sobre las mismas fechas, adoptan la posición de censores de la revolución —no de aquella que *se hizo,* sino de ésta de la que *se habla*— para denunciar sus inactualidades, sus inmoralidades y, sobre todo, su «nueva clase». Esta es la novela social o comprometida del México actual. Y ellos son Juan Rulfo, Fernando Benítez y Carlos Fuentes, en primera línea, y varios autores más de no tantos vuelos literarios, como Edmundo Valadez, Sergio Galindo y Tomás Mojarro.

No se ha escrito —al menos que yo sepa— que la revolución no haya sido noble, justa y necesaria. Pero se ha denunciado que los ideales alimentados por Emiliano Zapata —«tierra y libertad»— o Francisao Villa fueron posteriormente deformados para crear una nueva frontera. En otras palabras, un «quítate que me pongo» que colocó a los hombres duros que sobrevivieron a la contienda en el antiguo pedestal que ocuparon los derrocados del porfirismo y sus «científicos».

Abel Quezada, un dibujante editorialista que colabora en los más importantes periódicos de México, publicó hacia 1957 una viñeta doble que encabezaba con dos fechas: 1900, un grupo de individuos de aspecto patibulario, embozados y cargados de armas y bombas de mano, conspiran alrededor de una mesa de bar, mientras otro grupo de jóvenes «lagartijos», muy relamidos y señoritos, comentan alegremente en la barra del mismo sitio; debajo de aquéllos: *Liberales,* debajo de éstos: *conservadores.* El siguiente dibujo es el mismo, salvo el atuendo de los señoritos, muy a los años cincuenta, y los pies de grabado, invertidos. La parodia es válida, aun cunado no sea cierto que en esta encrucijada sean los conservadores los que conspiran. Pero es una manera por demás clara de ver a los antiguos liberales con la sartén del poder tomada por el mango.

Este es el Artemio Cruz de Fuentes. Un hombre violento, terrible, inconfesablemente cobarde y temerariamente valiente; macho de una pieza cuando hay lugar. Un hombre que al finalizar la lucha cae como distraídamente en la casa de un compañero de lucha al que vió morir fusilado; un hombre bueno, honesto y positivo al que ejecutan sin que él —Artemio— haya logrado comprenderlo. Y, después, ahí está el joven Cruz ganándose a aquella familia que es más que consciente de su patraña. Pero ellos saben que no hay lugar a un tercer camino. Este hombre que llega ahora es el único capacitado para salvar la hacienda

familiar. Casarse con la hermana del muerto es el principio del nuevo imperio: Las tierras deben ser repartidas; pero sólo aquellas de escaso valor, que únicamente harán que el indio quede cercano como brazos disponibles para el nuevo hacendado. Nada puede detener ya a Artemio Cruz. Se está cobrando por los años de pelea. Por la muerte de su único amor limpio —una chiquilla de dieciocho años a la que conoce violándola en la toma de un pueblo—, que es una de las víctimas inocentes de la guerra. Se venga de los años de sometimiento y hambre en todos los sentidos.

Artemio Cruz llega a la capital cuando sus encuentros financieros le valen ya un resabio considerable. En la gran ciudad entrará de lleno en la política y sus prebendas. Unos terrenos de las afueras que serán urbanizables, un gran periódico, consorcios industriales con firmas americanas de las que acepta ser hombre de paja para luego llevarse la parte del león... y todas las inmoralidades político-administrativas a las que la época es más que propicia. De ahí sólo queda un paso a la diputación. La Cámara en el momento álgido del nuevo Gobierno; la incondicional adhesión —«a sus órdenes, señor Presidente... Para servir a usted incondicionalmente, se lo aseguro, señor Presidente...»— a la nueva dictadura de Plutarco Elías Calles a finales de los años veinte. Y de allí, al ministerio. El hombre fuerte. La roca inamovible que con sagaz intuición sabe colocarse del lado de la marea para que, caiga quien caiga, continúe enhiesta, triunfante.

Pero Artemio Cruz está hecho de carne, huesos y sentimientos como todos los hombres, y no puede escapar a las eventualidades que hacen de su vida una cadena de odios y afectos, de amor y de crueldad. Remigia fué aquella mujer de su juventud que se colaba distraídamente en los pueblos que habrían de ser tomados por los rebeldes, para esperar al triunfador —el teniente Cruz— sin preguntas ni ropas. Y el teniente Cruz se presta al hermoso juego secreto del engaño, que les permite olvidar su primer contacto para decir que fué una tarde plácida, cuando ella estaba sentada en una roca junto al mar, que lo vió reflejarse en el agua de un charco y supo que pertenecería a él para toda la la vida.

Hace poco he leído una reseña de Rafael Conte sobre esta misma novela. Opina que la reiterada sensualidad del *Artemio Cruz* hacen que en ciertos momentos se pierdan un poco de vista los problemas fundamentales. Desde luego he disentido de él (sólo en este punto, pues en lo demás estamos sobradamente de acuerdo). Las mujeres en la vida de Artemio Cruz son fuerza y motivo. Sabemos a través de las páginas de cinco o seis que en sus distintas etapas mueven profundamente al

personaje. Remigia es sólo el encuentro con el amor. Y, por tanto, el recuerdo de algo puro, inmarcesible pese a los sucesos posteriores. Pero después de ella está su mujer, la que toma por esposa y que es clave de su éxito, pero de la que se enamora totalmente; una mujer que ha de luchar hasta con su sensualidad conquistada para no doblegar su orgullo ante el macho que todo lo hace pertenecible:

> «Se levantaba de la cama, trenzando el pelo suelto, sin mirar hacia el lecho desordenado. Encendía la veladora y oraba en silencio, como en silencio demostraría, durante las horas del sol, que no había sido vencida, aunque la noche, el segundo embarazo, el vientre grande, dijera lo contrario. Y sólo en los momentos de verdadera soledad, cuando ni el rencor de lo pasado ni la vergüenza del placer ocupaban su pensamiento, sabía decirse con honradez que él, su vida, su fuerza... «... me ofrecen esta extraña aventura, que me llena de amor...»

Y después del rechazo de esa mujer, con la que seguirá —aunque sólo sea oficialmente— viviendo el resto de su vida, viene otra que ocupa la vida de Artemio Cruz. Una dama elegante, exigente, refinada, una mujer que no quiere jugar el papel de segunda vida del político. Y una más, la joven tonta y ambiciosa a la cual Artemio Cruz perdona hasta la traición, convencido de que —al menos en ese aspecto— ya no es el hombre que todo lo tomó a su manera.

Este contrasentido de la fuerza y el poder acompañan al personaje durante todas las páginas. Es de una pieza; pero a la manera mexicana. Llorando cuando hay algo que lo exija, pidiendo, suplicando, bravuconeando.

No podía faltar, junto a los demás elementos que conforman la novela, esa presencia rotunda y casi alegre de la muerte mexicana. Esa inevitable compañera de la vida que hace a Fuentes citar el verso de una canción popular: «No vale nada la vida: la vida no vale nada». Artemio mata, ve morir, está muriendo. En ningún momento se pierde de vista, que todo a cuanto asistimos está siendo revivido por un moribundo. La primera persona: «Yo...» nos trae de nueva cuenta al Artemio agonizante que ve desfilar los sucesos trascendentes de su existencia en un alud incontenible que mezcla, salta, arrebata. Como si los desvaríos, el delirio de la semiconciencia última, armasen la novela con su aparente incoherencia y las tintas cargadas de lo vivido.

Pero en todo tiempo —y ésa es la tónica fuerte del libro— está presente el político inmoral. El representante tipo de la nueva clase entronizada por la revolución, o al abrigo de ésta. No el político preparado en las aulas universitarias, ni el crecido al abrigo de la normalidad de un sistema de Gobierno, sino el nacido de la lucha y creado en el am-

biente del «tenebroso». Esta palabra, acuñada hace algunos años en la jerga política de México, califica perfectamente este estilo de hacer política: «tenebrosear»: hacer el juego sórdido y tenebroso, al amparo de la oscuridad, hablándole a la gente al oído, indisponiendo, chaqueteando.

Si *La región más transparente* fué la novela de la ciudad de México, la aproximación a sus diferentes estratos sociales y su acontecer histórico, *La muerte de Artemio Cruz* es la novela del «nuevo rico» surgido de la política tenebrosa post-revolucionaria. Los censores de la revolución «destapan» las inmoralidades insistiendo una y otra vez en los personajes-tipo. El cacique de *El agua envenenada* —de Fernando Benítez, Fondo de Cultura Económica, México, 1961—; el hacendado *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo —de la misma editorial—; el Federico Robles de la primera novela de Fuentes, y el Artemio Cruz de ahora. Curiosamente, en ese mundo literario que Carlos Fuentes se ha venido creando, Federico Robles aparece también en su última novela; también pasan por sus páginas otros personajes de *La región:* Roberto Régules, su esposa y su hija, esta última novia del joven Jaime Ceballos, personaje central de *Las buenas conciencias.* Una sociedad como la *Yoknapataupha,* de Faulkner, sólo que en este caso siempre México, y con sitios y fechas perfectamente identificables.

Realmente sería difícil extraer de esta novela los momentos felices. Abundan y la casi totalidad de las páginas, salvo, quizá, algunas parrafadas verborreicas de Fuentes, son de un clímax definitivo. Una unidad poco común a las letras de Hispanoamérica, con ese estilo rudo, bronco y desgarrado que es quizá la tónica de mayor excelencia en Carlos Fuentes:

«—No te lo diría si no estuviera seguro que de aquí no salgo. Carranza me mandó en esta misión con el puro objeto de que me agarraran y fueran ellos los responsables de mi muerte. Se le metió en la cabeza que más le valía un héroe muerto que un traidor vivo.

—¿Tú traidor?

—Depende de como los mires. Tú nada más has andado en las batallas; has obedecido órdenes y nunca has dudado de tus jefes.

—Seguro. Se trata de ganar la guerra. Qué, ¿tú no estás con Obregón y Carranza?

—Como podría estar con Zapata o Villa. No creo en ninguno.

—¿Y entonces?

—Ese es el drama. No hay más que ellos. No sé si te acuerdas del principio. Fué hace tan poco, pero parece tan lejano..., cuando no importaban los jefes. Cuando esto se hacía no para elevar un hombre, sino a todos.

La muerte de Artemio Cruz, finalmente, es la novela de la madurez definitiva del autor. Un camino encontrado y afirmado. Sin titubeos, con una seguridad refrendada página a página. Un autor que, según el catedrático Zamora Vicente, marca con sus novelas la madurez actual de las letras en habla española.

Alberto Díaz-Lastra
General Oraa, 57, 2.º
MADRID-6



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

LOS ESTUDIOS DE ROBERT RICARD SOBRE ESPIRITUALIDAD ESPAÑOLA *

Magníficamente traducido por el profesor Muñoz Cortés, catedrático de la Universidad de Murcia, aparece en la prestigiosa colección dirigida por el maestro Dámaso Alonso un volumen del ilustre hispanista francés Robert Ricard. Justamente detrás de *Varia lección de clásicos españoles,* título que agrupa diversos ensayos del maestro del hispanismo francés Marcel Bataillon. También, como indica la palabra «estudios», el libro del profesor Ricard está formado por varios trabajos, muy diferentes en importancia, que tienen en común la materia básica sometida a investigación, clarificada con agudeza y ampliamente documentada: la literatura religiosa española. Las vastedad del tema, que cuenta con la autoridad de Sainz Rodríguez, no es obstáculo para el investigador, dedicado desde hace muchos años a su estudio con ejemplar dedicación y admirables resultados. Siempre dentro de los cruciales y ricos siglos XVI y XVII, que ofrecen la singularidad de nuestra espiritualidad literaria, el profesor Ricard recorre un amplio y variado camino, parte sólo de su mucha producción, de sus muchos ensayos y artículos publicados en las más importantes revistas hipánicas y especializadas en la materia; así nos lo aclara en la «Advertencia» inicial, acompañada también por unas manifestaciones de auténtico y honrado investigador: «... no podemos pasarnos la vida rehaciendo nuestros propios trabajos en un afán de perfección quimérica y esterilizador. Debemos resignarnos a este carácter provisional de nuestras publicaciones, aceptar con generosidad el riesgo de resultar equivocados o de quedar incompletos, y admitir de buen grado que los otros nos completen o corrijan». El autor aplica esto muy especialmente a su trabajo sobre el socratismo cristiano», segundo estudio del libro y el más amplio, con mucho, de todos. El acarreo de «notas y materiales» para su estudio «en Santa Teresa y en los espirituales españoles» es de tal densidad que aunque el autor ad-

* ROBERT RICARD: *Estudios de literatura religiosa española.* Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1964.

vierta con mucha verdad que podrá ser completado, desborda los límites propios de un tema monográfico e ilumina amplias zonas de toda la literatura religiosa española.

El profesor Ricard parte, en las primeras líneas de este estudio, de los testimonios de Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno sobre la existencia del socratismo cristiano español, inevitable dado que «la mística española, en muchos aspectos, está fundada en el «psicologismo» (pág. 23). En esta introspección, en este bucear en la propia conciencia, de la mejor literatura religiosa española, el genio español ha dado algunos de sus mejores logros, y acaso sea, como afirmaba don Américo Castro, su más trascendental invención: desde la meditación del calderoniano Segismundo al *Nacemos para saber y sabernos*, de Baltasar Gracián. A continuación, se enfrenta el profesor Ricard con el «conócete a ti mismo», máxima grabada en el frontón del templo de Delfos y preferida de Sócrates; insiste en su sentido inicial de «conócete mortal (y no Dios)», «conoce tu condición mortal», conocimiento que nos «preserva del orgullo, que provocaría la venganza de los dioses», pero aclarando muy bien que esta modestia es actitud de prudencia y está muy lejos de la virtud «específicamente cristiana de humildad». Estudiando ya concretas figuras de la espiritualidad española, la atención dedicada a Teresa de Jesús es de varias páginas, repletas de erudición y de acertados juicios sobre su obra: «la autora del *Castillo interior* es lo más opuesto a un espíritu sistemático. Santa Teresa no había recibido la sólida formación escolástica, cuya huella se encuentra a cada paso en San Juan de la Cruz..., la Santa es un espíritu espontáneo, intuitivo, que procede a menudo por asociación de ideas, cuyo vocabulario no tiene constancia ni fijeza, y cuyas obras abundan en paréntesis, digresiones, repeticiones, anticipaciones y saltos atrás». (El profesor Ricard no ha dejado de mencionar a don Ramón Menéndez Pidal al insistir, de acuerdo con el maestro de todos y utilizando su misma expresión, en que Teresa de Jesús poseía un «sentido patrimonial» del idioma.) Recoge a continuación numerosas citas de diversas obras teresianas que prueban su gran interés por el propio conocimiento. Ya en la *Vida* (XIII) existe esta actitud: «Que siempre, mientras vivimos, aun por humildad, es bien conocer nuestra miserable naturaleza...» Pero es de *Las Moradas* de donde el profesor Ricard extrae abundantes textos que insisten no sólo en la conveniencia, sino incluso en la necesidad del conocimiento propio: «Pues pensar que hemos de entrar en el cielo y no entrar en nosotros, conociéndonos y considerando nuestra miseria y lo que debemos a Dios, y pidiéndole muchas veces misericordia, es desatino», en la segunda morada. Añade seguida-

mente el autor que para la Santa esto es medio y no fin: y si el primero, inmediato, evidente beneficio obtenido por el conocimiento de nosotros mismos «es la virtud de la humildad», de manera menos directa, más mediata, «nos hace comprender nuestra dignidad». La actitud de Teresa de Jesús es inequívoca y el profesor Ricard insiste, con nuevas citas y personales y justas deducciones propias, en esta verdadera significación del «socratismo teresiano»: afirma la Santa «que si el conocimiento de sí mismo es el pan con el que hay que tomar todos los demás alimentos, hay que tomarlo no obstante con medida».

Estudia después el profesor Ricard el «socratismo cristiano» de autores carmelitas, dominicos, franciscanos, agustinos, jesuitas y jerónimos, terminando con los espirituales portugueses y los autores profanos. De Juan de la Cruz afirma que es «aquél es quien el conocimiento propio origina las consecuencias doctrinales y prácticas más notables», comentando detenidamente la *Noche oscura,* el texto principal del Santo sobre esta materia, y dos pasajes del *Cántico espiritual.* El beato Juan de Avila es, a continuación, objeto de un minucioso estudio, a base de su *Epistolario espiritual:* «Conozcámonos, pues, y seremos conocidos de Dios; juzguémonos y condenémonos, y seremos absueltos por Dios...», y, sobre todo, de algunos capítulos del *Audi Filia* dedicados por completo al tema, aclarando el profesor Ricard que en Juan de Avila «la meditación de la muerte es de una gran utilidad para el conocimiento de sí mismo, pues nos muestra con gran fuerza lo que realmente somos» (pág. 51). En los autores dominicos es Luis de Granada el único estudiado en profundidad, utilizando especialmente su *Guía de Pecadores* y su libro de la Oración y la Meditación, viendo en él, como en tantos autores, que es la humildad el primer fruto del propio conocimiento, y añadiendo: «Pero si la humildad nace del conocimiento de sí mismo, éste nace a su vez de la consideración de los pecados» (pág. 55). Muchos son los autores franciscanos que dedican gran atención en sus escritos al socratismo cristiano, «pero ninguno tiene la misma importancia que San Juan de la Cruz entre los carmelitas o Luis de Granada entre los dominicos» (pág. 61). Se fija, en primer lugar, en Antonio de Guevara y en su famoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* en cuyo capítulo X escribe: «El mucho tener, el mucho valer y el mucho poder hace a los hombres no se conoscer.» Pero el profesor Ricard ha de reconocer muy justamente que «el socratismo de Guevara no va más allá del moralismo más trivial, que es la característica general de su pensamiento». Algo que cualquier lector avisado advierte bajo la retórica y la aparentemente sincera fustigación de la corte, en el hombre

que apenas salió de ella, y que nunca, ni en su vida ni en su obra, ofrece el desgarrón vital de un Luis de León, atraído a un tiempo por las luchas universitarias de la Salamanca teológica e inquisitorial y por el seguro refugio, la «vida retirada» de la quinta de la Flecha. Entre los autores agustinos, excluído Malón de Chaide, Luis de León, ligeramente tratado por el profesor Ricard en la primera redacción de su estudio (afirmaba que en su obra «el *nosce te ipsum* no parece ocupar mucho espacio») es, indudablemente, la figura más importante, como ha probado Alain Guy en su tesis *La Pensée de Fray Luis de León* (París, 1943), apoyándose sobre todo en el comentario al libro de Job: el gran poeta agustino, aclara el profesor Ricard en el complemento final a su ensayo, considera el conocimiento de sí mismo dentro de la vía purgativa y, más aún, «... puede parecer como una etapa hacia la vía iluminativa, pues aquél se debe a menudo a una iluminación interior con la que Dios favorece al alma para permitir que se vea con toda exactitud (teoría de origen agustiniano)». Termina, prácticamente, este largo, erudito y luminoso estudio con una panorámica de los autores jesuitas, y en primer lugar aparece el nombre de Ignacio de Loyola y sus Ejercicios Espirituales, pues aunque la máxima socrática no haya sido tomada textualmente por el fundador, sin embargo «se encuentra implícitamente en el fundamento de ciertos consejos de los Ejercicios»; cierran la relación de nombres los de Nieremberg y el muy ilustre de Baltasar Gracián, citándose de este último, pasajes de *El Criticón* y del *Oráculo Manual,* que prueban, sin lugar a dudas, que en su obra maestra «trata de la dignidad del hombre», mientras que «en el *Oráculo Manual,* el socratismo queda como una simple receta de cordura práctica; más exactamente, no es apenas cristiano, sino por los progresos que el cristianismo ha hecho realizar al análisis psicológico».

El siguiente estudio se dedica por completo al fundador jesuíta, bajo el título «situación de San Ignacio dentro de la espiritualidad española», con un anexo final sobre su lenguaje y estilo. Los puntos fundamentales expuestos por el profesor Ricard en este estudio son los siguientes: Ignacio de Loyola es un convertido, no es espíritu esencialmente especulativo, sino hombre de acción y apostolado; no es escritor místico, «es un hombre más de experiencia que de lectura» (pág. 161), es un «peregrino», su lengua materna no era el castellano y —afirmación muy importante y exacta— no fué escritor: «le faltaban las dotes y el instrumento esencial para todo verdadero escritor: el privilegio de una gran lengua literaria» (pág. 165), para concluir rotundamente: «... no creo que deba ocupar un lugar en la historia de las letras españolas» (pág. 172).

De un gran interés sociológico es el estudio «Sacerdocio y literatura en la España del Siglo de Oro. El caso de Lope de Vega», en donde manejando algunas de nuestras más trascendentales creaciones literarias y la autoridad del maestro Américo Castro, el profesor Ricard llega a la convicción de que la reforma española «se dirigió casi exclusivamente hacia las órdenes monásticas, y consistió, sobre todo, en una restauración de la disciplina y de la pobreza primitivas» (pág. 255). Y fijándose en Francia y en el fenómeno específicamente francés del galicanismo, establece y resume de modo general que «el catolicismo español fué de frailes; y el francés, de seculares».

El último estudio del libro, *Los vestigios de la predicación contemporánea en El Quijote,* es una original y valiosa aportación a la fabulosa bibliografía cervantina (tan cuidadosamente recogida y comentada en los Anales Cervantinos, bajo la indiscutida autoridad de los ilustres cervantistas profesores Francisco Maldonado de Guevara y Alberto Sánchez). Señala el profesor Ricard la abundancia de testimonios sobre la predicación de la época en El Quijote, apuntando la posibilidad de que «Cervantes haya querido burlarse sin acritud de esos predicadores desatinados» (pág. 278): esbozado e ilustre antecedente del fray Gerundio de Campazas, de Isla.

Otros estudios sobre temas monográficos de la poesía de Juan de la Cruz, «el tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII» y «aportaciones a la historia del *exemplum*» en la literatura religiosa moderna, y algunos pocos más, completan el detenido, riguroso, variado y lineal a un tiempo, recorrido por un vasto tema, no siempre demasiado atrayente y grato, que la investigación histórica y literaria española debe agradecer al hispanista profesor Ricard.—EMILIO MIRÓ.

JOSE MARIA VALVERDE: TRAYECTORIA DE UNA VOCACION ASUMIDA

José María Valverde es poeta por vocación y por decisión. Primero viene la vocación: siente la urgencia de hablar, de dar nombre a las cosas, de desvelar el secreto de ellas:

Y mi oficio es hablar, alumbrar los misterios
con mi voz ignorante. Mi oficio, con que acaso
al fin merezca a Dios. Hablar de lo que miro,
no de mí, que a los hombres qué podría importarles.

El poeta se sitúa ante la vida en posición receptiva: aprehende las cosas y las transforma en poesía, las da a los demás pasadas a través de su subjetividad. Un gran afán de decir le invade:

Tú no nos das el mundo para que lo gocemos.
Tú nos lo entregas para que lo hagamos palabra.

En frase de Dámaso Alonso (prólogo a *Hombre de Dios)*, «El poeta canta porque es una necesidad de Dios, porque le es necesario a Dios, son los poetas sus pregoneros, la voz de su creación glorificándole».

Y el joven Valverde, desde su primer libro, *Hombre de Dios,* se aplica a realizar a conciencia su vocación, su misión divina.

Diversos problemas externos se le plantean, por ejemplo, el vocabulario, el verso, o los padres y hermanos poetas que le llaman desde sus obras. Y otros problemas internos: la dificultad de clarificación interior, de adecuación de la palabra a la idea, de temática esencial...

Valverde les hace frente con su característica seriedad, que es empeño y es respeto del orden: Busca la palabra desnuda que refleje expresivamente la idea; el adjetivo que colabore eficazmente con el sustantivo en el revestimiento poético de la idea; el verbo que encuadre la acción como un armazón certero. Los nexos abundan en un afán de coherencia ideológica y formal. No hay recursos estilísticos, tal vez desechados como artificiosos parches. Solamente la metáfora florece abundantemente, inseparable en el poeta novel de su concepto de poesía, único manto admitido para engalanar las ideas.

En *Hombre de Dios,* el poeta habla de sus relaciones con la Divinidad: directamente («Salmo inicial», por ejemplo), o bien indirectamente a través de las criaturas («Salmo de las rosas», «Oración con el Universo»»), o a través de sí mismo, de su propia muerte, su vocación o su infancia.

El problema técnico de la unidad de la obra poética está salvado internamente mediante la unidad religiosa inspiradora.

La misma autoexigencia de sencillez, de autenticidad, que le empuja a una temática vital, arrastra consigo el verso que el poeta considera menos artificioso, el verso libre —alejandrinos, silvas o verso blanco—. El ritmo es envolvente, protege el texto sin fusionarse íntimamente con él; el ritmo en este libro nos obliga a seguir irremisiblemente adelante.

Y así como respeta formalmente el ritmo, respeta también formalmente el verso: no hay encabalgamientos abruptos, e incluso los suaves no son frecuentes. De ahí procede, en parte, ese carácter de logicidad, de neta división que ofrece *Hombre de Dios;* el pensamiento ocupa los versos completamente:

...Sí, moriré; despacio,
desnudo de lo que hoy hace mi vida,
quedándome, en la lucha con la muerte,
sólo con lo que es mío.

Pienso que la ausencia de encabalgamientos abruptos quita angustia a este libro; le da un carácter de acatamiento a un orden preestablecido: una sumisión a él más allá de la inquietud juvenil.

La juventud del poeta se siente acá y allá: en la temática esencial, pero egocéntrica; en las interrogaciones y exclamaciones algo retóricas —resabios de lecturas abundantes—; en la frescura y empuje de su inspiración, o en la vacilación en el alcance de la metáfora.

Porque la metáfora de *Hombre de Dios* recorre un largo camino: desde la búsqueda acuciante y violenta de la expresividad o la belleza:

¡Señor, señor, la muerte!
Se me cuaja en la boca al pronunciarla...

Los bosques formidables se embozan en misterio;
los montes nos aplastan los ojos, pero no:
todo, todo nos sueña, nos espera, nos busca.

Hasta la voz más personal de Valverde, la ligazón estrecha a la vida:

Eres una ciudad detrás de las montañas.
Eres un mar lejano que a veces no se oye.

Y entre uno y otro polo, metáforas infantiles, ingenuas, concretísimas:

La tierra era una alegre manzana de merienda,
un balón de colores no esperado.

O grotescas, o desperdigadas en comparaciones sucesivas: Una verdadera colección estilística.

La orientación filosófica del poeta asoma repetidamente: en el vocabulario —«abstracto», «existente», «el tiempo..., siempre el tiempo», etcétera—, en el enfoque más ético que estético de su poesía, o en la hondura temática.

Diecinueve años tenía José María Valverde cuando apareció este libro. Con él despertó la admiración de los espíritus alertas, admiración que justamente sigue despertando por su sinceridad honda y sin compromisos.

Cuatro años después, en 1949, aparece el segundo libro poético de Valverde: *La espera.* Siendo continuación psicológica y formal de *Hombre de Dios,* presenta caracteres bastante más complejos.

En primer lugar, mientras podíamos definir *Hombre de Dios* como «el libro del yo», *La espera* se nos presenta como «el libro del tú», el libro del amor.

Formalmente, el poeta tienta procedimientos nuevos en la expresión. A aquella sencillez de vocabulario que caracterizaba *Hombre de Dios,* y que en algunos momentos bordeaba la pobreza o el tradicionalismo poético, sucede aquí un afán por el enriquecimiento de la palabra, que sin embargo no alcanza todavía la rareza.

Aparecen también algunos recursos estilísticos, por ejemplo, anáfora y aliteración:

¡Oh no, tú no eres sólo materia de unos versos!
... ...
¡Oh no, tú no eres sólo motivo de unos versos!

De tu profunda presencia...

O un hipérbaton, justificado y probablemente motivado por la rima, en la segunda parte de *Historia.*

Las enumeraciones adquieren categoría estilística con el *Primer poema de amor.* A pesar de que el poeta declara magníficamente en el primer verso:

Lo primero es sentir que me invade el silencio

en la segunda estrofa aparece ya una serie enumerativa, un chorro de palabras. Por ello pienso que este «silencio» al que se refiere el poeta es el intelectual: El amor serena su inquietud filosófica, sintonizándole con el mundo menudo y cotidiano.

Rápidamente las enumeraciones invaden el campo poético para ser, en éste y en los libros sucesivos, uno de los más eficaces procedimientos estilísticos de Valverde.

La metáfora busca más la originalidad y la expresividad que la belleza. Aparece más asimilada, en transposiciones o en contaminación a otras metáforas sucesivas. Por ejemplo, en la «Oración por la sequía» la estrofa segunda empieza estableciendo la comparación «hombre-árbol», y sobre esta base tan pronto aplica al hombre las cualidades del árbol como viceversa, en una simbiosis lograda y expresivísima:

Pronto verás, Señor,
lo que tenemos de árbol.
Verás los hombres quietos
secarse, al suelo atados.

Otros tal vez huirán
desarraigados, trágicos,
árboles que caminan
con raíces sangrando.

Tampoco abandona la metáfora que realza la poesía de lo cotidiano:

tus pantuflas, besando el suelo de un rincón a otro.

Se acumulan los complementos separados por comas, produciendo un cierto abigarramiento, probablemente buscado con deliberación, en composiciones como «Despedida ante el tiempo» y «Oración del amanecer en la ciudad». Al hacerse el período más largo, la palabra de Valverde pierde logicidad, neta división, y gana matices y amplio respiro. La frase se derrama en tres o cuatro versos, a veces más, en forma de encabalgamiento suave. Así se crea una atmósfera de visión unitaria y amplia. La frase no siempre ocupa toda la extensión del verso, sino la mitad —en contadas ocasiones— o más de la mitad. Esto produce una impresión más coloquial, menos rígidamente encasillada:

La aurora, con color de equivocada,
a golpes va llegando, calle a calle,
como andando de espaldas, no queriendo
mirar en donde pisa. Pero el sol
lo besa luego todo, como un ciego.
Y ahora todos despiertan. Ya se acuerdan...

Por otra parte, la métrica también se enriquece con la vuelta a algunos metros tradicionales: endecasílabos agrupados de cuatro en cuatro versos con rima asonante en los pares; endechas heptasílabas, endecasílabos blancos y romances. A esto debe añadirse aún el verso libre y alguna que otra extraña estrofa, como, por ejemplo, una especie de cuarteto-lira en «Para el tiempo de Navidad», otra estrofa de cuatro versos en que van alternando todas las combinaciones posibles de endecasílabos y eneasílabos, en «Oda al corazón de la amada», y otra estrofa de cuatro versos a base del esquema 7-11-13-11, en «El umbral». El ritmo continúa siendo poderoso y externo.

Aun perseverando los típicos valores valverdianos de claridad mental, justeza de palabra y temas vitales, este libro supone, estilísticamente, una etapa de transición por la apertura del poeta a diversas corrientes contemporáneas. De ahí que su línea estética no sea uniforme ni continua, siendo *La espera,* más que un bloque unitario de inspiración —como era *Hombre de Dios*—, antología o variaciones sobre el tema del amor.

Versos del domingo, su tercer libro de poesía, apareció en 1954. En esta trayectoria estilística del poeta, representa el punto culminante en

la recolección de influencias, y simultáneamente el comienzo de su afirmación poética.

Frente al «libro del yo» *(Hombre de Dios)* y al «libro del tú» *(La espera)*, los *Versos del domingo* son fundamentalmente los de su apertura al mundo. Escritos en su mayoría en Italia, corazón de la historia de Occidente, esta apertura cordial al desconocido, al prójimo, se funde con los panoramas de la Ciudad Eterna, o de la dulce y sufriente tierra italiana, o de su hogar presente, o de su hijo futuro.

Presenta una intensificación de recursos estilísticos. Veamos algunos:

Aliteración:

un suspiro en susurro
dulces trozos de loza.

Sinfonía vocálica:

...como fruta que da lástima
morder, por no romper la tersa piel.

(Tanto los acentos principales como alguno secundario, en su monótona insistencia sobre la vocal E nos dan la impresión física de algo continuo y la imposibilidad de romper esa barrera fina y uniforme.)

Repetición de vocablo: Le sirve al poeta para reproducir un cúmulo, una pluralidad. Por ejemplo, en «Visita di Bologna in mezza giornata», o en «Montes de azul»:

para dar eco al mundo,
y entre el eco, en rupturas, sospechar un rumor del otro lado
de otras llanuras, y las otras multitudes,
y los otros montes azules, y sus otros ecos,
y sus otros montes, y sus otros ecos,
y otros, hasta el azul final.

Polisindeton:

como la convencí, y lo dejó todo, y cruzó un río desconocido, y estabas tú.

Neologismo: «Transparecernos».

Metáfora: Continúa las tendencias del libro anterior y ofrece, en algunas composiciones conexionadas con el suprarrealismo, la novedad de metáforas con los términos bastante alejados semánticamente. Por ejemplo, «olorosos kilómetros», «arrugados pantalones de elefante», etc. ¿Será una búsqueda de originalidad, de renovación, una autoexigencia expresiva más grande?

Las cosas, lo mismo que en los otros libros, están animadas: todo el universo está contagiado de hombre, sintiendo y padeciendo como él:

un poco de terreno incurable, de piedras
inconsolables.

Ironía: Es una adquisición de su espíritu. En el primer libro no aparece por ninguna parte, y en el segundo solamente en dos ocasiones (las poesías «Despedida ante el tiempo» y «El tonto»). El espíritu del joven poeta está demasiado metido en los problemas de la existencia para poder ver las cosas con relatividad, con cierto despego.

Un día, sin embargo, cuando su personalidad está ya asegurada, fuerte ante la vida y segura en Dios (véase «El tonto»), mira para atrás y ve su propia infancia atormentada bajo el peso de su sensibilidad. Le vienen ganas de cancelarla, echarla lejos de sí, dormirla mediante la palabra para siempre. Y una mezcla de autocompasión y de amor filial engendra, mediante la ironía, esa conmovedora poesía que es «Despedida ante el tiempo». Un fragmento:

...mi niño
miedoso de los perros y el demonio,
el niño que crecía muy de prisa
devorando los días, inventándolos
antes de que llegaran, pensativo,
siempre en convalecencia, navegando
la enciclopedia, en alta mar de sueños;
niño que parecía estar cumpliendo
años de huerfanito, y no los suyos;
lleno de gravedad, de metafísica...

El primer paso está ya dado. A continuación la ironía se le hace total, se extiende a las otras personas y a las cosas. Es una manera de verlas con perspectiva, separándolas de sí. Es un hacerlas innocuas, pasando la propia personalidad por encima. La ironía se va haciendo más y más invasora, sobre todo en las «Voces y acompañamientos para San Mateo» y en el poema «La conquista de este mundo».

La ironía puede concentrarse en los vocablos:

También de ti, Señor, me he preservado
y me preservo ahora con nombrarte,
y aún más cuando te rimo este pecado.

Incluso puede llegar al equívoco, como en el «Antiguo comentario romano»:

Ni un hueso queda ahora en la cómplice tierra,
ni un pelo de verdad en la trampa de mármoles.

O bien la ironía puede centrarse en el humorismo efectivo de lo cotidiano, en la observación de la vida:

...en solemne
turismo, entran a ver las Catacumbas.
Cortésmente circulan, casi atienden
al guía...

Un buen ejemplo de la ironía del poeta es la poesía «De una vida de santo», donde entre ecos machadianos se burla Valverde de los historiadores, de la gente o del mismo santo.

Los metros son menos variados que en el libro anterior, predominando los endecasílabos blancos agrupados de cuatro en cuatro versos o sin agrupar, y los alejandrinos. También aparece el romance eneasílabo, una estrofa de cuatro versos con el esquema 11-9-11-9 sílabas, y, por primera vez en su obra y con acierto, el soneto.

El ritmo forma ya parte de la composición intrínsecamente, y tiene a veces pares bruscos, o armonías grandes, generalmente siguiendo la marcha del pensamiento.

Me parece entrever el principio de la afirmación poética de Valverde, no en lo que respecto al estilo, pero sí en las ideas: a partir de esta obra en que tan podrosamente se afirma el amor por la muchedumbre de hombres anónimos, esta tónica de lirismo épico va a ser la de los dos libros siguientes, *Versos y acompañamientos para San Mateo* y *La conquista de este mundo* (1959 y 1960, respectivamente).

Las *Voces y acompañamientos para San Mateo* inician, a mi modo de ver, la madurez formal de Valverde. Tras el pensamiento ordenado, la forma ordenada.

El libro está escrito alternando las poesías que narran episodios evangélicos —en endecasílabos blancos— con las que cuentan impresiones, recuerdos o pensamientos del poeta. Esta es la parte más compleja del libro por su variedad, pues abarca desde alguna impresión de su estancia en Roma hasta el poema alegórico «El cruce», pasando por el gran núcleo de poesías personales que tienen por asunto el cariño del poeta hacia su familia. Estas poesías tienden a ser una corroboración o correlación subjetiva de los hechos evangélicos.

Los metros de este segundo núcleo del libro son variados, frente a la unidad métrica del grupo evangélico. Predominan en las personales los alejandrinos, libres o en serventesios, agrupados de cuatro en cuatro o sin agrupación fija; incluso aparecen en una ocasión («La oración de la mañana») seguidos de un quinto verso heptasílabo en anáfora. Hay también romances eneasílabos, endechas heptasílabas, verso libres y soneto. Continúa la preocupación por los metros, y buena prueba de ello es esa

trabajosa lira y esa rara estrofa de esquema 9-14-7-11 («A mi hija, en su primer cumpleaños» y el «Himno para gloriar a mi esposa»).

Aquí el poeta encuentra ya su propia voz, libre de vanguardismos e indecisiones. Ha adquirido ya un conocimiento grande de la técnica poética: siente el idioma dominado, dócil a su voluntad, y ello le permite desechar los vocablos demasiado buscados y volver a la práctica de su primitivo ideal de sencillez y hondura.

El pensamiento de Valverde también se ha ordenado: a la angustia por la condición humana, que aparece desde la «Elegía para mi muerte» hasta las «Palabras para el hijo», sucede una serenidad designada, que deriva de su visión católica del mundo. Esta especie de melancolía agridulce aparece también en las poesías «evangélicas».

En ellas Valverde se pone EN la otra persona. Por eso sabe darnos los pensamientos de Jesús, del demonio, de San Mateo o de San José con tanta vida y tanta profundidad. Tiene grandes aciertos en las frases coloquiales, conjunciones que dan una marcha conversacional, etc., pero sin embargo se siente poeta demasiado tras sus personajes cuando los dota de su ironía o de su ciencia. Por ejemplo, en «Panes y peces» habla así un hombre judío:

Entre el clamor de todos, repasaba
mi sorpresa: yo vi de pronto aquellos
peces doblarse de la nada, de una
mano a otra, repetidos.

Creo que esto es voluntario, como casi todas las cosas en Valverde: Responde a un deseo da actualizar aquellos hechos cambiándoles el vestido del lenguaje, lo mismo que las frases coloquiales y los anacronismos.

El lenguaje coloquial es abundantísimo, y abarca desde sustantivos hasta locuciones, metáforas, pronombres, adverbios... Un ejemplo:

Pues ya lo dijo el otro:
Oiréis sin entender y miraréis sin ver.

Una característica de lo coloquial fácilmente apreciable en algunos ejemplos es su imprecisión, su aproximatividad, que contrasta vivamente con la característica justeza de palabra del poeta. Otras veces el coloquialismo disuena entre la altura del tema tratado, como en «Ultima cena», cuyo tono medio es de profundidad:

Allá voy de cabeza para siempre,
a acompañarnos en olvido y tacto.
Me comeréis y beberéis...

La palabra a veces se le vuelve ingenua, casi infantil:

Pero algo sí aprendí: una cosa
tiene más cosa atrás y atrás.

Otras veces, en cambio, su palabra es cortante, algo rebuscada dentro de lo coloquial:

...El hombre célebre,
con su cara de bueno enflaquecido
apareció, y cruzaba con su tropa
de pobretes...

Los anacronismos son otra fuente de la ironía valverdiana, y abundan de modo especial en este libro. La tendencia al anacronismo consciente, deliberado, aun fuera de la poesía, es muy acusada en él. Recordemos, por ejemplo, su tragedia juvenil «Numancia», donde el soldado romano Marcos viene en motocicleta a ver a su novia española, Rosa. ¿Puede haber ejercido cierta influencia el hecho de que durante la juventud del poeta se proyectaran películas como *L'éternel rétour,* de Cocteau, *Orfeo,* o un *Hamlet* alemán del siglo XX?

En Valverde, esta búsqueda del anacronismo creo que está directamente conexionada con su preocupación por el tiempo, así como por la idea de que el hombre es realmente siempre el mismo, con las mismas necesidades, dichas y deseos. Por eso la historia es siempre repetible, siempre actual. La historia en cierta manera es a-historia, producto humano sin tiempo fijo.

Las *Voces y acompañamientos para San Mateo* son una lectura personal de los Evangelios. Como hombre de hoy, Valverde proyecta su lenguaje actual sobre los hechos de hace veinte siglos. El efecto es altamente irónico, pero creo que consigue su propósito de traer estos hechos a la actualidad, de ofrecerlos como si se estuvieran desarrollando ahora, antes nuestros ojos. Veamos un fragmento de «El Profeta en casa», lleno de transposiciones de la subjetividad del poeta:

—Y no es éste el muchacho
del carpintero?
...¿No es el primo
de Diego y de los otros?
....
Cesó de hablar, y le felicitaron;
el viajar hace mucho; el porvenir...
Y Jesús no insistió. Con elegancia
correspondió en corteses reverencias
y sonrisa académica.

Abundan también en este libro los recursos estilísticos. Por ejemplo, ALITERACIÓN:

andas atareado entretejiendo sangres
un golpe; el corazón con susto salta.

(Este último verso es particularmente expresivo: el ritmo roto, la sílabas tónicas muy bien marcadas por la posición trabada, y la aliteración final S-T.)

Como muestra del sentido musical del poeta, esta atracción o *repetición de sonidos:*

las querencias del agua, de la boca *y del* barro
las funde el alfarero apretándole dentro
de su palabra justa, *en la curva del* jarro.

La METÁFORA, salvo algunas de carácter sexual debido probablemente a influencia de Neruda, continúa aisladamente la búsqueda de belleza formal, aunque lo más frecuente sea la sobriedad de su alcance y la abundancia en su uso.

La ONOMATOPEYA es rarísima en la obra de Valverde, pero en este libro tenemos un ejemplo:

...y mi María
tintineando al fondo en sus cacharros.

La SINÉCDOQUE también es extraña, pero aquí también aparece:

Nunca soñé con tanto. Me bastaran
mis días de martillo, y los olores
de madera y serrín...

Clavaba mi martillo las horas...

Interesa poner de relieve, ya en este libro, otras dos notas: una proyección religiosa súbita, que se siente como no necesaria, en algunos poemas como «A mi hija, en su primer cumpleaños» o «El uso de la palabra». Por otra parte, la palabra de Valverde se ha ido haciendo más cotidiana, más prosaica, respondiendo a una estética más personal, menos tradicionalmente poética. Creo que esto en algunos poemas como «La oración de la mañana», unido a cierta «facilidad» en su ejecución —contrariamente a la labor de lima que se advertía especialmente en el primer libro: tal vez sea un producto de su saber técnico y de la no necesariedad, de la no angustia— dan un tono poético bajo y algo deslavazado.

Interesa también prestar atención a otra dimensión nueva de la poesía valverdiana, ya esbozada en el libro anterior: la «épica». Al estado

de concentración en sí que originaba la estupenda lírica de *Hombre de Dios* y *La espera,* sucede la apertura a los hombres, al mundo y a la historia. Un ejemplo elocuente de esto es «Juan», poesía aparentemente narrativa porque refiere hechos, pero no se ciñe al tiempo. Lo trasciende en profundidad, y lo que narra de pronto se hunde en pasado y futuro. Esta es otra característica que debe ponerse junto al anacronismo valverdiano en la dimensión de la intemporalidad. A veces esta «épica» alcanza una gran altura poética:

Juan, virgen, sin edad, iba asolando
desde lejos los pueblos pedregosos...

O rezuma profundidad, inmedesimación:

Aguardaba rezando. Y la respuesta
le bendijo y dejó sin nada, inútil.

Las mejores poesías de este libro, a mi juicio, contienen este elemento, empezando por esa joya que es «Tibi dabo».

El libro se cierra con el poema «El cruce», resumen de todos estos caracteres nuevos apuntados: solidaridad humana, serenización de la angustia en la esperanza eterna, amor a lo cotidiano, orden y epicidad. Sintácticamente hay que observar en este libro una simplificación de la frase, que vuelve a los primitivos ideales de *Hombre de Dios,* pero dotada de una nueva elasticidad, con menos nexos y verbos.

El último libro aparecido es el poema a dos voces «La conquista de este mundo» (1960). Presenta una ordenación similar a la del libro anterior, pero todavía más estricta: alterna con exactitud la «voz» que cuenta la historia de la Humanidad en diez episodios y en versos alejandrinos, con la «voz» que pone un comentario personal, una referencia anecdótica de la vida del autor a propósito de cada uno de los episodios antedichos. Una estructura similar a la de las «Voces y acompañamientos para San Mateo», pero aún más orgánica en el sentido de que la relación entre lo referido y lo comentado es más uniformemente estrecha, y de que es un poema en diez partes dobles, mientras el libro anterior estaba compuesto por poesías individuales, aunque puestas en relación.

Las dos tendencias anteriormente vistas de epicidad y de cotidianidad se reparten campos escrupulosamente: la epicidad queda confinada en la «voz narradora», que alcanza cimas poéticas tan magníficas como «Aristóteles», «La rueda de la finanza» o «Introducción a la Física». El tono cotidiano y la ironía parecen reservados a la «voz comentadora». De hecho, aunque haya sonetos magníficos, como «Personal

subalterno» e «Historia de la Filosofía», la relativa «facilidad» y el tono poético cotidiano contribuyen a efectos un poco pobres, como los de los versos finales de «El uso de la palabra» o «Reloj de pulsera».

La sintaxis continúa clarificándose, especialmente en este último grupo de «voz comentadora», mientras los efectos estilísticos se agrupan más bien entre los primeros, de tono poético más elevado.

Entre estos recursos estilísticos, los principales son:

Sinfonía vocálica

Pero en aquellos aires de sequedad y sueño...

(Este verso me parece muy armónico: Por una parte, la repetición constante de la sibilante alveolar S cortada en dos ejes por la oclusiva velar sorda Q; por otra parte, la sinfonía vocálica «é-á/á-é», que lleva bellamente el ritmo, más la monotonía de las E átonas o con acentos secundarios. Todo ello, monotonía o monocromía (E y S) y ritmo (Q y tónicas) me parecen poéticamente muy justos para definir la ciudad de Toledo, de la cual está hablando el poeta en esta buena composición.

La metáfora disminuye notablemente en este libro, pero las que resisten la criba son muy poderosas, muy bellas. Por ejemplo, en «La rueda de la finanza» sólo hay una metáfora propiamente dicha: «El oro, con su esposa lunar, la plata triste», pero ella sola compensa por muchas. O en esa otra estupenda poesía que es «Un inventor: Juanelo», donde vemos la descripción poética de Toledo, «águila sublime sobre el llano»:

asunción tormentosa de la piedra, y en lo hondo
un hilo de fulgor mojado.

Dos tonos, dos voces conviven en el poeta, armonizadas en sus últimos libros. ¿Qué sorpresas nos guarda todavía José María Valverde?

Dos miradas de conjunto:

1. La estrofa y el ritmo, elementos descriptivos

La estrofa y el ritmo en la obra de Valverde no son solamente elementos constructivos, sino también elementos descriptivos. Veamos algunos ejemplos:

En «Los juegos» (del libro *La Espera)*, la conjunción de gerundios más endechas heptasílabas—un ritmo muy corredizo—, más el encabalgamiento abundante, nos pasa la impresión de continuidad en el tiempo, sin esfuerzo, «como en juego».

O bien en la «Baladilla en el tranvía» (Circolare esterna, Roma), la sensación de redondez, de círculo, viene sugerida por el eneasílabo en estrofa de seis versos, junto con expresiones, como «en perenne giro», «circolare esterna», «cosiendo el día con la noche», etc., mientras el traqueteo del tranvía está expresivamente imitado por la rima asonante alterna, siempre en sílaba aguda y en *á*.

La vida o la historia pueden ser recogidas en cámara lenta, como en «Más allá del umbral» o «Donde Dios se complace». En el primero los endecasílabos con su ritmo largo, la multitud de comparaciones, complementos nominales de genitivo, conjunciones, multitud de comas y escasez de puntos, todo ello alarga extraordinariamente la frase y la idea.

El poema en cuatro partes «Donde Dios se complace» podría ser comparado a un cuadro impresionista, que sólo a una cierta distancia nos parece orgánico. La descripción tiene gran profusión de complementos, hasta el punto de que empiezan todas las partes con ellos, quedando el sujeto medio oculto detrás: es muy minuciosa. El metro es de una gran longitud—las tres partes de los retratos, endecasílabos, y la parte del himno, en verso libre, que alcanza a veces las veinte sílabas. Finalmente, el ritmo—los endecasílabos con acentuación en sexta y décima, y el verso libre sin acentuación definida—es también muy amplio.

Esta extensión rítmica y estrófica, rellena de complementos, sugiere expresivamente la ciudad de Roma, o el mundo entero relleno de seres apenas perceptibles, nuestros prójimos, en los que «se complace Dios, sin despertarles».

2. Principales temas de la poesía de Valverde

Son: Dios, el amor, el lenguaje y la solidaridad humana. La muerte y la infancia del poeta ocupan un lugar secundario. Frecuentemente estos temas se encuentran entrecruzados o conexionados.

Dios.—Aparece en gran parte de su obra poética, sobre todo en sus primeros libros. Basta leer el título del primero para darnos cuenta del clima en que se mueve el joven Valverde. Es una poesía eminentemente religiosa: Todas las cosas están conexionadas con Dios; no hay nada inútil, nada sin objeto. Dios es Providencia, Ordenador, Armonía. Su

atmósfera nos envuelve, nos protege. Alguna vez el poeta, en su angustia juvenil, se cree fuera de El:

Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.
... ...
Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy.

Sin embargo, la mayor parte de las veces se vuelve a Dios con seguridad, como a un padre que nunca falla:

Tú nos darás en Ti todo lo que buscamos

¡Oh, Señor!, Tú sostienes con tu mano
todos nuestros momentos, sin cansancio ni olvido.

La Naturaleza, hondamente sentida, no está vista *in se,* sino con referencia continua a Dios:

¡Y este arroyo inocente, que ahora canta en mis brazos,
que baja hacia los hombres, a enturbiarse a su modo,
a tener negros fondos de cieno y de cadáveres,
y a cantar por los llanos lo que entreoyó en el cielo,
me clava la presencia del mundo y del Señor!

En frase de Dámaso Alonso, «Para Valverde el mundo se ordena bello hacia un fin».

El segundo libro, *La Espera,* tiene su eje en la idea del amor; sin embargo, también el tema de Dios conoce en él amplios momentos. El amor es la etapa anterior para llegar a Dios:

Tú has de ser la paz última,
el blanco umbral de Dios...

Casi todas las poesías contienen alguna referencia a Dios: El continúa siendo presencia en todas las cosas.

Los «Versos del domingo», el libro de la apertura al prójimo, también lo contiene, aunque de distinta manera:

Esa mañana no dije Tu nombre, en cambio; te callé adorándote distraído...

La idea religiosa está ya completamente asimilada, hecha vida en los ojos del poeta que contempla el mundo. Como prueba ahí están la «Carta romana a Pablo Antonio Cuadra», «Donde Dios se complace», «La ronda de ángeles», «El domingo»...

Las «Voces y acompañamientos para San Mateo» contienen las últi-

mas referencias directas a Dios y a Cristo. El poema «La conquista de este mundo» nos presenta a Dios asimilado, disuelto en el pensamiento cristiano, en el enfoque vital del poeta.

El amor.—Aparece fundamentalmente dedicado a la mujer, a la compañera de vida, en los libros segundo y tercero; esporádicamente lo encontramos también en el cuarto libro, en composiciones como «La oración de la noche», «Dedicatoria», «Comunión» y, sobre todo, en el «Himno para gloriar a mi esposa».

Para Valverde la esposa, la única, es el templo de Dios:

Como un ángel que ya no se acordara
de que lo es, y aún trajera el mensaje en su frente,
tú le tienes... Detrás de ti se esconde,
vivo en ese paisaje
que hay al final del hondo corredor de tus ojos...

La esposa es el templo gemelo, el alma con marcha paralela a la suya:

En la mano de Dios, como en una llanura
dos surcos que cobijan una sola semilla,
tal sea nuestra vida. En los campos sin bordes,
cuando cae la tarde, con una brisa leve
de soledad y frío, los desamparos juntos
de nuestras almas corran, allá, hacia el horizonte...

El amor es el reposo de la inteligencia, el calmante de la fiebre conceptual y lo que garantiza la verdad de los ensueños:

Tu aire de niña antigua, tu palidez de antaño
... me están diciendo ahora
que es cierto todo aquello presentido que yace
en el alma al nacer; que todo es ya sabido,
que Dios hace los sueños con esa misma mano
con que crea las cosas que podemos hallar.

Con la luz profunda del amor, el poeta podrá desvelar los misterios de las cosas:

... si se unen nuestras vidas,
ya no estará en mi oficio hablar más de ti, sino
volverme a cuanto existe, con la luz que me has dado.

El amor, finalmente, es el compás de espera mientras llega Dios:

Sí, porque quizá tarde,
y para mientras viene,
hay que ir llenando el tiempo
de algo que lo caliente.

El amor a sus hijos está también indisolublemente mezclada al de Dios. El traslada a sus hijos su problemática, pero espera que sepan confiar ciegamente en Dios:

Hijo que traes saltando tu gota de alegría
pura como la lluvia, guarda este libro, y cuando
te hagas más grande y triste, te diré dónde mana
el gozo, la palabra del cariño de Cristo.

El tiempo.—Este es quizá, después del de Dios, el problema capital de la filosofía de Valverde. Recordemos cómo ésta es una corriente contemporánea tanto en filosofía como en literatura. Casi todo en Valverde nos lleva a él: adverbios, conjunciones, verbos, incluso los sustantivos, entre los que el «tiempo» aparece con extraordinaria frecuencia.

El problema del tiempo aparece agudizado en sus primeros libros, pero no desaparece en los otros. Por ejemplo, en «La ronda de los ángeles» el tiempo es una atmósfera pesada, la atmósfera del hombre:

Herido estoy de tierra
y del hombre, con sombra de tristeza de tiempo..

El lenguaje.—Está conexionado, por una parte, con el problema del tiempo, y por otra, con el de la solidaridad humana. El lenguaje reviste forma positiva (la palabra) o forma negrativa (el silencio). Este tema se intensifica en el segundo y tercer libro, coincidiendo con el problema de la comunicación humana.

El silencio es, en los primeros tiempos del poeta, el resultado de la madurez y la serenidad, la ideal situación del hombre dentro de su contingencia y sus barreras, mientras llega Dios:

Sólo oirás mi silencio, como rumor de fuente,
como la paz de un lago, creada por tus manos,
trayéndote el reflejo de Dios para alabarte.
Confundidas las almas
en las anchas llanuras del silencio, en su noche
sin borde, esperaremos.

Sin embargo, es preciso hablar, dar nombres a las cosas, comunicarse con los demás. Es el deber del poeta: nombrar, desvelar el secreto del mundo. Por eso el poeta se esfuerza cuidadosamente en encontrar la palabra adecuada para ser digno de la misión divina:

Esa mañana dije: «vino», «piedras», y salí entre los niños de comunión, recién
[cortado el pelo,
y me senté en la plaza a discernir los adjetivos exactos a las calidades de las cosas,

aplicando esforzadamente el oído a las risas y al asmático dialecto del hombretón
... ...
y al irlo a nombrar todo, sentí que me invadían campos de humanidad, mares de
[tumulto y lenguaje.

El lenguaje permite la viabilidad del hombre, incluso le hace ser:

pero ya aprendo a callar y a conversar de las cosas, alternativamente
... y más acá de las voces,
de las dulces compañeras que me nombran,
sé que soy con nombre,
y me empiezo a nombrar a mí mismo, convencido,
revolviendo en mi bolsillo la moneda con mi propio rostro
que no he acuñado yo,
cambiándola a diario en moneditas, en nombres, en palabras
para el tráfico sabroso de realidad,
y no quiero sino ir hablando, sino manosearlo todo
con palabra golosa, porque ahí está todo con el lenguaje;
y yo mismo llego a ser porque me digo y no me explico,
y voy viviendo al hablar.

Sin embargo, el lenguaje pronto se revela en su triste limitación, en su condición de imperfecto vehículo de ideas:

asomamos como muñecos de guiñol por el agujero del idioma.

Y en las «Palabras para el hijo»:

y me paro a pensar cómo tendré que decirte para pasarte lo que he vivido,
si todavía tus padres apenas sabemos hablar, saltamos por encima de las palabras...

A pesar de lo cual, Valverde piensa que domina el idioma. Su misión de poeta, en lo que este nombre comporta de voluntariedad y esfuerzo, está salvada:

Pero también te enseñaré la palabra que, puesta junto a otra, arde con llama
[hasta el cielo...

La solidaridad humana.—Tiene sus raíces en la presencia de Dios en el mundo, en cada hombre. Véase, por ejemplo, «Donde Dios se complace».

Alguna vez, la existencia de los demás toma tintes de fantasmagoría, de cosa irreal, como en «Visita di Bologna in mezza giornata». El poeta lucha entonces angustiosamente por atravesar el muro de cristal de los hombres y meterse en ellos. El camino, sin embarg, no es la intelección, sino la vitalidad, el amor. Hitos de esta progresiva

comprensión son casi todas las restantes poesías de los «Versos del domingo» y de los otros libros siguientes.

El dolor de Valverde, señalado en su faceta de apartamiento de los demás por Dámaso Alonso, es entrañable, inseparable de la condición de poeta:

Tú no nos das el mundo para que lo gocemos,
Tú nos lo entregas para que lo hagamos palabra.
Y después que la tierra tiene voz por nosotros
nos quedamos sin ella, con sólo el alma grande...

Reaflora el dolor acá y allá en este mismo sentido hasta que su «Poética» sufre un giro, y así nos dice en la dedicatoria de las «Voces y acompañamientos para San Mateo»:

Sobre la tentación de la cumbre y las águilas,
de gritar el destino en soledad hermosa,
sobre el cansado afán de un silencio en tus brazos,
del secreto abandono a tu faz de tiniebla,
pudo más mi mortal instinto de lenguaje,
mi tal vez dulce error de hablar, y la palabra
me ha sumergido en medio del hombre, en la materia
común, para quemarla sin disipar lo oscuro.

De aquí su poética coloquial y sus temas humanos. En este sentido los esfuerzos de Valverde por unirse a todos los hombres son realmente conmovedores. La inteligencia, sin embargo, se le rebela, marcando las diferencias, apuntalando la individualidad:

Entro en el aula, empiezo a hablar a un ciento
de caras mal despiertas.
... ...
Si alguno, casi inquieto, se remueve,
los más sueñan, o apuntan, o hacen ruido.
Pero basta: es la hora ya. De nueve
a diez, vieron el Ser, ese aguafiestas;
prosigan su vivir interrumpido:
yo vuelvo a mi silencio sin respuestas.

El dolor de Valverde me parece que deriva también de su condición de hombre: la limitación. Sin embargo, su angustia nunca es total: su Dios está detrás de cada persona y de cada acontecimiento, oculto y eficaz, impidiéndole el extravío del espíritu. Por eso su poesía tiene un tono dulce y algo cansado (como ya «de vuelta» de las cosas): un tono peculiar de melancolía.

Otros temas secundarios.—«La infancia del propio poeta» aparece

repetidamente en el primer libro, y aisladamente en los otros, en composiciones como «Despedida ante el tiempo», «El umbral», «Historia», «Montes de azul», etc.

«La muerte» aparece a menudo en el primer libro, culminando en la «Elegía para mi muerte» o en las suprimidas «Oración a la muerte» y «Salmo de los muertos». En realidad, la muerte, para un católico convencido como es Valverde, no puede ser nunca el final de todas las cosas, sino su principio; por ello la idea de la muerte no puede ser central en su poesía, foco de angustia. A Valverde lo que le preocupa realmente es la vida.—MARÍA ISABEL PARAÍSO.

¿POR QUE «LAS TROYANAS»?

En la presente temporada, Jean-Paul Sartre ha estrenado en París una nueva obra: *Las Troyanas* (se trata de una versión libre y muy personal de la tragedia de Eurípides, del mismo título). La obra dramática anterior de Sartre fué *Los secuestrados de Altona,* estrenada en la temporada 59-60, y la anterior a ésta, *Kean* (1956). Como puede verse, Sartre, aunque se asome esporádicamente a los escenarios, no abandona el teatro, sino que hace simultánea su labor de dramaturgo con sus trabajos filosóficos (del mismo año que *Los secuestrados de Altona* es la voluminosa *Crítica de la razón dialéctica)* y con sus incursiones frecuentes en otros géneros literarios, incluído—desde 1964, con *Les Mots*—el género autobiográfico. Me parece obvio añadir que cada nueva aparición de Sartre en un escenario es un acontecimiento importante, y no sólo desde un punto de vista exclusivamente teatral.

En este comentario, yo quisiera tratar de responder a una sola pregunta: ¿Por qué el autor ha reactualizado *Las Troyanas?* No es la primera vez que Sartre acude a la mitología griega, y este hecho, por otra parte, no tiene nada de excepcional: la gran aventura del pensamiento ateniense—en todas sus vertientes—es y seguirá siendo una fuente de constante referencia. Ortega decía que la cultura griega es una piedra de toque para todo intelectual y que, según reaccione su sensibilidad ante ella, así se definirá esa sensibilidad. Esta observación orteguiana era enormemente aguda: en Atenas ocurrió todo, o casi todo, y en la riqueza y complejidad del pensamiento ateniense se encuentran virtualmente contenidas innumerables cuestiones fundamentales que hoy nos ocupan y preocupan. (Al cabo de veinticinco siglos de historia humana, cuando el primer hombre sale al espacio sideral,

cobra una sorprendente actualidad aquella primera gran definición de un pensamiento racionalista: «El hombre es la medida de todas las cosas»).

Pero mi pregunta —¿Por qué *Las Troyanas*?— no se refiere a estas generalidades comúnmente aceptadas: la vitalidad de la cultura griega, la actualidad esencial de muchas de sus conquistas de pensamiento, las múltiples y aun contradictorias visiones que desde nuestro tiempo se han dado de las formas políticas, de las formas estéticas y, en general, de las formas de vida del hombre ateniense. Mi pregunta es mucho más concreta, y podría completarse así: ¿Qué ha visto Sartre en *Las Troyanas* para reactualizar esta tragedia de Eurípides? Quien conozca, aunque muy por encima, el pensamiento y la obra de Sartre, no podrá por menos de formularse esta pregunta con anterioridad a cualquier otra. La razón es clara. Sartre es uno de los escritores de hoy más radicalmente preocupado por los problemas de hoy. Con gran acierto, ha escrito Iris Murdoch: «Como filósofo, como político y como novelista, Sartre es profunda y conscientemente contemporáneo; tiene el estilo de la época» (Iris Murdoch: «Sartre, un racionalista romántico»). Podría, muy justamente, añadirse que también como dramaturgo. Pero no se trata exclusivamente de ese condicionamiento social e histórico que hace que la obra de todo escritor *sea* de su época, y sólo de ella. Una de las características definitorias de Sartre es el haber asumido esos condicionamientos sociales e históricos como algo constitutivo de su pensamiento y su obra literaria. Toda su teoría del *engagement* no es otra cosa. Por supuesto, cabría citar ahora abundantes textos sartrianos que corroborasen lo dicho. En la reflexión que a continuación recojo, tomada de «¿Qué es la literatura?», me parece encontrar una de las más explícitas y claras manifestaciones de esta posición de Sartre, a que aludo. Dice así: «No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos como para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y por haber aceptado morir totalmente con ella».

Esta posición de Sartre ha sido constante y jamás desmentida. Lo ha sido en su obra filosófica y literaria y lo ha sido en su actitud de intelectual alerta frente a la situación del mundo. Es muy probable que Sartre se haya equivocado algunas veces, pero lo incuestionable es que Sartre no se ha callado nunca. Esto no se lo podrá negar nadie ni aun sus peores enemigos. Y claro es que este no callarse, que este hablar resuelta y decididamente de los problemas vivos de la época, es una virtud; es una gran, una admirable virtud intelectual. Al recha-

zar el Premio Nóbel, por ejemplo, Sartre ha utilizado —con una sorprendente habilidad— toda la plataforma publicitaria del Nóbel para llamar la atención mundial sobre lo que en estos momentos es la gran cuestión de nuestros días: la coexistencia pacífica. De un premio literario ha hecho un problema político: el problema político del que depende —ahora más que nunca— el destino del mundo.

Estas breves consideraciones dan a nuestra pregunta —¿por qué *Las Troyanas*?— toda su intensidad. ¿Qué es lo que un hombre tan conscientemente de hoy, como Sartre, ha podido ver en la tragedia de Eurípides? Una somera inspección en el drama de Eurípides arroja una respuesta esclarecedora.

★

Gilbert Murray, en su libro *Eurípides y su época* (el libro no necesita de adjetivos: es, como los restantes de su autor, un título clásico en toda buena bibliografía de la tragedia griega), dedica una gran atención a *Las Troyanas*, diciéndonos que «tal vez le corresponda el primer lugar entre las obras de Eurípides» y que fué en su momento «un drama extraño, obra de un profeta más que de un mero artista, el cual fué considerado en la antigüedad como una de sus obras maestras, pero que para siempre lo puso en discordia con su pueblo».

Como es sabido, *Las Troyanas* versa sobre una de las leyendas más importantes de la mitología griega: la conquista de Troya. El drama, sin embargo, es todo lo contrario de una exaltación bélica, de una loa al ejército griego. Eurípides muestra lo que podríamos llamar «la otra cara» de la guerra: una ciudad en ruinas; unas pobres mujeres, aterradas, que van a ser tomadas como botín por las tropas victoriosas (Casandra, la virgen sacerdotisa que ha sido elegida por Agamemnón como futura concubina suya, es uno de los personajes teatrales que con mayor fuerza trágica representan este hecho tan humillante para la condición humana y, por lo visto, consustancial a toda guerra, que es el brutal atropello de la mujer). También en esta pobre y desmantelada ciudad nos muestra Eurípides otro hecho humillante y terrible: la muerte del niño Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, cuya muerte es decretada por los helenos en razón de que «no convenía criar hijo de padre tan bravo», según palabras del Heraldo. La escena en que el niño le es arrebatado a Andrómaca la considera Murray como «*la más* desgarradora en la literatura trágica de todo el mundo». Quizá este tipo de afirmaciones por cuanto tienen inevitablemente de subjetivas,

sean de una gran relatividad. Pero, en cualquier caso, es evidente que esa escena, de una dimensión trágica excepcional, es la base misma del drama: estas mujeres atropelladas, este niño que será precipitado «desde lo alto de las torres troyanas», constituyen una imagen estremecedora de esa *otra cara* de la victoria militar.

No se agota aquí el contenido de la obra de Eurípides. Hay una escena entre Hécuba, Helena y Menelao, donde queda muy de manifiesto lo absurdo de esta guerra. Ello aparece tanto más grave cuando, como el autor hace, se tienen en cuenta las consecuencias a que ha llevado. Toda la obra podría resumirse en estas palabras de Hécuba a los invasores: «triunfais con la lanza mejor que con la inteligencia».

Este tratamiento dramático de uno de los mitos más queridos por los atenienses no puede sino llenar de perplejidad al lector menos curioso. Gilbert Murray, en su obra que venimos citando, ofrece una explicación que, en dos palabras, muy *grosso modo,* trataré de recoger.

Durante el verano y el invierno del año 416 a. c., el ejército de Atenas invadió la pequeña isla de Melos, dió muerte a todos sus varones (la población de la isla era muy escasa) y sometió a esclavitud a sus mujeres y sus niños. Tomando pie en el relato que de este acontecimiento ofrece Tucídides, Murray, tras una serie de consideraciones que por falta de espacio no podemos recoger ahora, llega a la conclusión de que esta victoria del poderoso ejército ateniense contra una pequeña comunidad, que quería mantenerse neutral e independiente en aquella circunstancia histórica, tuvo que repugnar a grandes sectores de la población de Atenas, sobre todo a los sectores intelectuales, defensores de la libertad y la democracia. La «matanza de Melos» fué una acción típicamente imperialista y en absoluta contradicción con los principios democráticos de la ciudad. Para Murray, *Las Troyanas* es la respuesta crítica de Eurípides a esa victoria, que, lejos de enorgullecer a Atenas, fué una afrenta a su espíritu de libertad y de mesura.

Imagina el ensayista cómo debió ser la representación de la obra, representación que se llevó a cabo muy poco tiempo después, y se pregunta si ante esta Troya pasada por las armas, pisoteada, ultrajada, «¿tendrían la conciencia tranquila los recientes saqueadores de Melos?».

☆

Tras esta somera —muy somera— inspección en lo que es el drama de Eurípides, nuestra pregunta —¿por qué *Las Troyanas?*— ya está prácticamente contestada. No hay más que repasar en la memoria

todo lo que hemos leído en los periódicos de los últimos años y aun de los últimos días —desde la guerra de Argelia hasta la guerra del Vietnam—. En *Las Troyanas,* de Sartre, se ha visto una clara alusión y una crítica a la guerra de Argelia (como, en su día, se vió en la *Antígona,* de Anouilh, una obra de la Resistencia.) Ciertamente, es muy fácil encontrar la simbología, máxime si se tiene en cuenta que los franceses siempre se han considerado a sí mismos como los dignos herederos de Atenas. En cualquier caso, lo cierto es que en nuestra época se registran continuas y pavorosas historias que se parecen peligrosamente a lo ocurrido en Melos, el año 416 a. c., o a lo ocurrido en la tragedia de Eurípides. Al terminar ya este artículo, pienso en todos los Héctor, los Astianacte, las Hécuba, las Casandra, las Andrómaca de nuestro tiempo. ¿Acaso no pensaba Sartre en ellos al reactualizar este drama —pacifista y estremecedor— de Eurípides?—RICARDO DOMENECH.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA IDEA DE PUREZA EN «ELECTRE», DE JEAN GIRAUDOUX

La figura de Electra domina totalmente esta obra, desde su título. Mejor dicho, no se trata de una figura, sino de una actitud. Uno de los personajes de la obra (con ese irónico y encantador anacronismo que suelen emplear los autores franceses contemporáneos al tratar los temas clásicos) dice que «Electre c'est le type de la femme à histoires». En realidad, Electra es la mujer que es capaz de decir «no». A pesar de todas las tentaciones y peligros que le acechan a lo largo de la obra (los más graves: el deseo que tiene su mismo hermano de vivir feliz y la posibilidad de haberse equivocado totalmente con respecto a su padre) permanece diciendo «no» a la impureza del mundo.

El encuentro con el mal, con el dolor, con la injusticia, con la esencial limitación humana, son experiencias decisivas que todo adolescente (nuevo Buda) debe afrontar. La mayoría se conforman. Es muy difícil (casi insoportable) no acomodarse a este «mundo» que por todas partes nos rodea. Sólo unos pocos son capaces de permanecer fieles a su deseo nostálgico de una pureza total. La Electra creada por Giraudoux es una de esas raras criaturas, favorecida, además, por un ropaje poético de excepcional belleza. A ella podría aplicarse el bello verso de Miguel Hernández: «No me resigno, no, me desespero.»

¿Cuál es la base de este rotundo, casi fanático, inconformismo?

El hondo convencimiento de que la vida, por sí sola, no tiene sentido. Para hallárselo hay que ponerla al servicio de algo más noble. Para Electra (en esto coincide con gran parte del pensamiento contemporáneo) se trata de la autenticidad personal; una autenticidad que está íntimamente ligada a su sentido de pureza, de no culpabilidad. Si Electra empujó a su hermano, ya no es inocente; su vida no vale la pena: prefiere morir.

La elección es necesaria, pero no es nada sencilla. Sus términos están claramente definidos: o acomodarse a la vida, aceptando toda la injusticia, o negarse a aceptarla. Esta última actitud, la de Electra, es teóricamente la única verdadera, de eso no cabe la menor duda. Pero (Giraudoux lo subraya constantemente) es una verdad que produce dolor. Libera del egoísmo, pero también excluye de la felicidad. En resumen, hace de la vida un infierno.

Giraudoux habla de tener «conscience» como de algo similar al inconformismo. Podríamos jugar con el doble sentido español de esta palabra. El puro, el inconformista, tiene, de un lado, consciencia de lo que es el mundo en realidad y valor para afrontar dicho conocimiento. Por otro lado, tiene conciencia moral, sentido innato de una justicia que debe ser realizada.

Es curioso resaltar, por otra parte, que, frente a la noción habitual, Giraudoux atribuye en general este papel de inconformismo a la mujer.

El dilema que aquí se plantea (pureza inconformista y llena de dolor frente a conformismo agradable y pacífico) no presenta una solución plenamente satisfactoria. Tiene la complejidad de las verdaderas tragedias humanas. (Que es también la que debe tener el género teatral trágico, según las preceptivas clásicas). Es el mismo dilema contenido en algunas obras de Anouilh: *La sauvage, Antigone...*

Individualmente (debemos repetirlo) la solución es indudable: deben triunfar la autenticidad personal y la pureza inconformista, aunque supongan dolor. Pero ¿y desde el punto de vista social? Giraudoux no elude el mostrarnos que, desde esta nueva perspectiva, el problema evidentemente se complica.

Existe otro aspecto que no debemos olvidar: Electra pertenece a una clase de seres radicalmente individuales, que se sienten distintos, irremediablemente separados de los demás desde su llegada a la vida consciente. (Tema que posee también, desde luego, una honda fuerza trágica.)

El personaje del jardinero nos lo demuestra: Giraudoux (y Electra) lo contempla con amor, no tiene ningún reproche que hacerle. Es plenamente auténtico, fiel a sí mismo, cultivando (con amor) su jardín

y soñando en el amor, en la felicidad. Para Electra, sin embargo, esto es imposible. Ella está hecha para otra cosa.

Giraudoux expone también varias veces la idea de que, llegado un momento, la persona «se declara» tal cual ella es en definitiva. (Salvarse o condenarse sería, según ha expuesto recientemente Zubiri, permanecer por siempre en ese estado que nosotros mismos hemos elegido. Lo cual supone, sin embargo, una libertad difícilmente compatible con la predestinación de ciertos seres a que nos acabamos de referir.)

No cabe duda que hay aquí la idea de un cierto proyecto vital que el hombre puede realizar o traicionar. (Luego examinaremos esta misma idea desde otro punto de vista.) Lo que supone un elogio de la fidelidad a sí mismo que es enteramente opuesto, por ejemplo, a las ideas de Gide. Así, Clitemnestra se parece mucho «a la madre que hubiera podido ser».

Egisto (igual sucedía con *Creonte* en la *Antigona,* de Anouilh) es el político que lleva a sus consecuencias extremas la terrible frase de Goethe: «Prefiero la injusticia al desorden.» Su punto de vista (la felicidad colectiva) es exactamente el opuesto al de Electra. Cree en la mediocridad masificada como único medio de mantener esa prosperidad común. (¿Se trata de una pesimista profecía política de Giraudoux? Todo parece indicarlo). Ha conseguido esa prosperidad para la ciudad que rige mediante una guerra sin cuartel a los que hacen señales a los dioses. ¿Cómo se hace dicha señal? Basta con separarse de la masa y subir a una colina para llamar su atención. (Recordemos el impresionante final del *Empedocles,* de Hölderlin, subiendo por el monte, cada vez más alto y más solo.) Es un inconformismo que puede darse en un poeta, filósofo, pintor, soñador... Hasta en un desesperado. Incluso en una simple mujer bella: «La beauté aussi fait signe.» (Recuérdese «La guerre de Troie n'aura pas lieu».) Se da, sobre todo, entre los más jóvenes. Basta con separarse un poco de la masa y pensar por cuenta propia. Subraya Giraudoux así la enorme potencia de cualquier individuo que es auténtico, personal, sólo por el hecho de serlo.

¿Por qué la pureza tiene este contenido polémico? Se trata de una vivencia, de un sentimiento irracionalmente vivido hasta sus últimas consecuencias. Frente a un mundo corrompido, supone inevitablemente la rebeldía. (Recordemos, entre tantas otras, la figura de Camus.) Es un mismo, inseparable, sentimiento: amor a la pureza = odio a la impureza, al conformismo. Rebeldía que comienza, claro está, por la porción de «mundo» que el joven tiene más cercano (los padres) si éstos no son puros y quieren imponerle su impureza: es el caso de Electra con su madre.

En realidad, parece decir Giraudoux, nada hay de peligroso en el

hecho mismo de la inocencia. Lo peligroso es el efecto que causa en los demás: la temen, no la pueden soportar. Porque parece estar poniendo continuamente en peligro «toda su seguridad suciamente ganada». (Recordemos la «sale espoir» que rechaza «la sauvage».)

Esta rebeldía (no lo olvidemos) nace de un gran amor. Amor al mundo, que supone odio a lo que los hombres hacen de él. Amor al hombre, que supone exigencia de acuerdo con sus posibilidades. Amor a la vida, que es amor a la verdad.

Lo que Electra censura a Clitemnestra (antes de conocer claramente su crimen) es haber permanecido rígida, erguida, dejando caer al pequeño Orestes. Es decir, le censura el razonar y calcular demasiado, el no amar bastante.

En esta oposición de valores individuales con valores sociales, ¿cuáles prevalecerán? La respuesta de Giraudoux (un poeta) no admite la menor duda. Dice el mendigo, ese excelente personaje creado para Jouvet: «Tout ce que Electre dit est légitime, tout ce qu'elle entreprend sans conteste. Elle est la verité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue tout paix et tout bonheur autour d'elle, c'est parce qu'elle a raison!»

Y más adelante: «La jeune fille est la ménogère de la verité, elle doit y aller jusqu'à ce que le monde pète et craque dans les fondements des fondements et les générations des générations, dussent mille innocents mourir la mort des innocents pour laisser le coupable arriver à sa vie de coupable!»

La sociedad, la misma patria, no son nada al lado de esta pureza por la que clama todo nuestro ser: «Quelle est cette pauvre patrie que vous glissez entre la verité et nous?»

La conclusión es clara: La perfectibilidad del hombre (su vida misma) exige la insatisfacción. La burla que hace Giraudoux de los satisfechos es (en el doble sentido de la palabra) sangrienta. Orestes llega para matar a los dos asesinos justamente cuando Egisto está diciendo al pueblo «que todo va bien, y que, de ahora en adelante, todo irá bien».

La vida auténtica del hombre sobre la tierra es insatisfacción. Electra niega lo que Orestes quisiera decir: que «la vie, après tout, est bonne». (Lo que nos vemos obligados todos a decir. Entre otras cosas, porque somos demasiado débiles para soportar el dolor constante, la permanente angustia por alcanzar una pureza sin límites.) La obra de Giraudoux cumple, en este sentido, una función social: sacarnos de nuestras pacíficas casillas, pincharnos para que no olvidemos que nuestro anhelo es absoluto. Algo parecido a lo que hizo Unamuno, «excitator Hispaniae» (E. R. Curtius). Recordemos también, dentro

de la misma literatura francesa, el ejemplo de Pascal: «Il faut chercher *en gémissant.*»

Hemos visto ahora el aspecto más evidente de la idea de pureza en la obra de Giraudoux: No conformarse, rehusar las soluciones de compromiso.

Podríamos considerar también la «pureza», en sus conexiones más profundas, desde un punto de vista metafísico. En Giraudoux, en efecto, creemos que se da una constante aspiración a la pureza entendida como «integridad, plenitud del ser». La filiación platónica de esta teoría es evidente. Todos los seres y las cosas son (o quieren ser, que es lo mismo, según Unamuno) la plenitud de su manera de ser, sin contaminación alguna. Nos movemos así en un mundo milagroso: Electra «se declara» y llega así a ser plenamente Electra. Clitemnestra no es fiel (como ya vimos) a su papel, pero sigue pareciéndose mucho «a la madre que hubiera podido ser». Orestes es también la plenitud de Orestes, la idea pura, el puro hermano que se soñaba. También Egisto es (inicialmente de una manera sórdida, luego ya ennoblecido) la idea pura del político. Hasta el mendigo (ironía constante de Giraudoux) es perfecto como mendigo.

Alcanzamos así un plano ideal supra-humano o cuasi-divino: «Jamai on n'a vu un mendiant aussi parfait comme mendiant, aussi le bruit court que ce soit un dieu.»

Digamos de pasada que esta mitologización del hombre contrasta con la visión que Giraudoux nos da de los dioses. (¿Se refiere a los de la mitología griega exclusivamente? No parece probable.) Subraya hasta límites casi insoportables lo que Moeller ha llamado «le silence de Dieu», su aparente lejanía e injusticia. Los dioses son sólo grandes inconsciencias (ni siquiera dice «seres inconscientes») indiferentes, torpes en su acción: «Il rabâche. C'est un dieu.» Como señala acertadamente Christian Marker, la grandeza del hombre consiste aquí en enfrentarse a los dioses. Es decir, en lo que podemos llamar un antiteísmo.

Esta noción de la pureza sirve también a Giraudoux para explicar el carácter aristocrático de la tragedia y su efecto benéfico: «On réussit chez le roi les experiences qui ne réussissent jamaiz chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la puerté. C'est celà que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire, en somme, de l'inocence.»

La idea de pureza, así pues, ha servido para aproximarnos algo (por dos caminos diferentes) a esta obra de Giraudoux. Pero hay otro aspecto esencial de ella que no debemos olvidar: su extraordinaria belleza poética. (La obra comienza —detalle significativo— con una exclamación de gozo ante la belleza.)

Recordemos sólo algunos de los grandes aciertos poéticos: la figura del jardinero, con su bellísimo lamento. Esa noche de ritmo lento, prolongado, llena de misterio, que separa las dos partes de la obra y que (por capricho de la memoria, quizá) nos ha traído al recuerdo las sucesivas noches enamoradas del *Don Duardos,* de Gil Vicente. La utilización del coro clásico como un elemento de lirismo e imaginación potenciados casi hasta el desvarío. O el detalle (de poeta fabuloso) de que Clitemnestra odiara a Agamenón por su dedo pequeño siempre levantado.

¿Cabe hablar también de «pureza poética» de esta obra? (Dejemos a un lado, claro está, toda consideración referente a la ausencia de adornos retóricos). Quizá sí, en cuanto que la humanización absoluta de todas las cosas, la intiuición del sentido profundo que enlaza a todos los objetos llega en esta obra a límites extraordinarios. No hay aquí abismo entre el hombre y las cosas. Todas ellas conservan sus posibilidades milagrosas, como en un primer momento de la creación: el palacio de Agamenón, por ejemplo, llora por la desgracia de sus dueños. Aunque (recordemos la teoría platónica) el mismo Giraudoux nos dice que, quizá, tanto el palacio como el jardinero no son más que un espejismo, una apariencia de la verdadera realidad.

Tal vez cabría hablar también de «pureza poética» ante otro rasgo de esta obra: la potencia lírica profunda de la simple presencia: «Elle ne fait rien. Elle ne dit rien. Mais elle est là.» La presencia de Electra, por ejemplo, que (antes mismo de aparecer en escena) gravita sobre toda la obra; o la de Orestes, desde el momento de su llegada. Sacarnos de nuestra rutina habitual para hacernos maravillar de la simple presencia (existencia) de una persona, de un ser: Esta es la dificilísima poesía, poesía realmente pura, elemental, que consigue Giraudoux.



Llegamos ya al final de estas notas, que hemos querido breves y sueltas, casi inconexas a veces. Pero debemos plantearnos antes una importante cuestión, una pregunta que surge espontáneamente en la mente del lector maravillado: ¿Qué son, de dónde salen estos héroes blancos, resplandecientes, que apenas rozan la tierra, que no toleran la más pequeña mancha en su anhelo de pureza absoluta? Son (creemos) una manifestación poética más del eterno sueño del hombre: nostalgia de la inocencia perdida, del Paraíso recién creado.

Esta nostalgia fundamental se desarrolla en una serie de temas paralelos:

La aurora: «Celà a un très beau nom, femme Narsès. Celà s'appelle l'aurore.»

La juventud: Hasta el erizo que muere injustamente, sacrificándose por un hombre, es un erizo joven. En cuanto pierden la juventud ya no son capaces del sacrificio.

La infancia de las cosas recién creadas, perfectas: Egisto también sueña con una nueva Argos.

La luz de la verdad: Todo vale la pena si logramos ver claro, dice Electra.

La pureza: Electra grita a Clitemnestra: «Ta pire ennemie: la chasteté.» Y Egisto muere gritando el nombre de Electra, el nombre de esa pureza que creía empezar a poseer.

Al final de la obra, ante el gran sacrificio (concreto, de vidas) que ha supuesto este deseo exasperado de pureza, volvemos a preguntarnos: ¿Valía la pena immolar todo esto en nombre de una idea? Electra responde afirmativamente: «Je suis satisfaite. La ville meurt, elle renaîtra. Ceux qui sont morts, s'ils sont innocents, ils renaîtront.» El sacrificio cobra así sentido en la perpectiva de una vida posterior, purificada. Es la única vez en la obra que la nostalgia del paraíso perdido se proyecta hacia el futuro, hacia una vida sobrenatural, eterna.

Volvamos a Platón: Tenemos el deseo nostálgico de un lugar celeste en el que la pureza es total, sin mancha. Y a la tesis cristiana: Ese deseo supone la esperanza de alcanzarlo.

Esta es la última (la más importante) consecuencia que sacamos de la obra de Giraudoux.—ANDRÉS AMORÓS.

INDICE DE EXPOSICIONES

EL XXXVI SALÓN DE OTOÑO SE LLAMA RAFAEL PELLICER

Creemos que en la reunión que presidió el director general de Bellas Artes, don Gratiniano Nieto, en su constante y buen afán de aliento para el gran abanico de la pintura, se dijo, por esos entusiastas participantes y asistentes al Salón de Otoño, que dicho certamen debía presentarse en la estación que le define. Mucho ha variado el Salón desde su fundación a la actualidad; pero sin opinar sobre las variaciones que, además, creemos que sirven de toma de contacto entre una y otra pintura, entre un modo y otro de entender la vida, entre una

manera y otra de interpretar el mundo formal, entre una expresión y otra de comprender e interpretar el tiempo, ahí está el Salón para los muchos que en lejanas provincias, o desde la capital, sueñan con una medalla más o menos, con una recompensa más o menos, con un aliciente más o menos, que, pródigamente, otorga el certamen, que si existe con posibilidades de eco como amparo, cobijo y oportunidad —una cierta oportunidad— se debe al tesón, entusiasmo, fe y trabajo de nuestro querido amigo Prados López, que representa la fidelidad a un credo estético —con el que particularmente estamos o no conformes, y eso es lo de menos—, pero que está mantenido con una constancia que es referencia segura para unos y para otros, y a nosotros ser consecuentes; aunque a nuestro humilde entender íntimo, la consecuencia la consideramos equivocada, nos parece excelente..., y poco frecuente.

Y a propósito de la consecuencia, en este Salón hay un hombre que nos atrae, un nombre al que se rinde homenaje en sala especial y a una pintura que entraña ese nombre, a una obra que hizo el que fué llamado en la vida artística Rafael Pellicer. Y a su memoria está dedicada esta crónica, que no va a tener más nombre que el suyo, y no porque a nuestro pasear —frío pasear por las frías salas— no hayan surgido algunas firmas que nos atraigan y lo merezcan, sino porque no sólo la memoria de Pellicer se lo merece en el amplísimo abanico de la pintura, sino porque entre la selección expuesta hay un cuadro que para nosotros merece el largo y aterido paseo hasta el Buen Retiro, ese Buen Retiro que tantas palabras de amor oyó desde las endechas de Villamediana hasta las últimas de un alumno de facultad...

Los cuadros de Pellicer, el conjunto, revela rigor, preceptiva, sabiduría, entrega en serio a un quehacer de paleta y pincel en el que, a veces, se suprime el autor a sí mismo para que la pureza de la obra —como pretendía y conseguía Mengs— no tenga, a su criterio, menoscabo, y tan es así que cuando Rafael Pellicer quería dejaba a un lado la preceptiva y nos regalaba esos deliciosos apuntes al óleo sobre Madrid, y sus escenas, y tipos, y costumbres, en los que un humilde puesto de periódicos, una calle, una casa, es más que suficiente para definir a un pintor que deja historia de su ciudad —era madrileño— y constancia de su sensibilidad, de esa sensibilidad que por pureza propia —bien o mal entendida— sacrificaba —y eso nos consta— para que una «perfección» se produjera... Retratos que superan muchos de los que sólo quisieron ser retratistas oficiales, sociales u oficiosos, desde Zuloaga, tan efectista y tan espectacular, con sabia trampa y entrañable cartón, hasta un Benedito o un Sotomayor, que sabían que ante la realeza, la aristocracia o la plutocracia no cabían «bromas» pictóricas al ejecutar el encargo. Pellicer hacía lo mismo; pero en el juego

de colores, en la invención había otros intentos, y quede patente que en ellos podía haber empeños fracasados; pero alabados sean los artistas que se proponen algo fuera de la fórmula y «fracasan». Nonell o Regoyos fueron en muchos lienzos, como Solana, unos «fracasados»; pero eso es lo que importa, y no la aplicación artesana y sistemática de un oficio bien aprendido en formulario que a cualquier hábil manualista le puede llevar a la «fama»... Y recordemos que en esa pintura social donde brillan sedas, joyas o condecoraciones no conocimos artista más capaz de reproducir al óleo calidades de esa «realidad» que Cancio, uno más a los que les acompaña el olvido, y sin justicia...

Pero lo que nos ha importado a nosotros personalmente es un «bodegón» que figura en la obra expuesta de Pellicer. Es un «bodegón» sencilla, franciscano, ascético y también místico y con la fidelidad a la apariencia que caracterizaba esa pintura de Pellicer. Lo forman un conjunto de cacharros de barro. Nada más; pero su disposición, su trastienda, la calidad «sonora» de la arcilla, su mancha, su «pintura», ese agrupamiento «al azar» —que tan largo tiempo debió llevar al artista— ha hecho que ese «bodegón» sea paradigma de otros que tantos han querido hacer y no han conseguido. Y no caemos en la fácil cita zurbaranesca, pues no es eso, ya que podría ser Sánchez-Cotán el antecedente remoto; decidimos simplemente que es el cuadro de la exposición, aunque en el conjunto figuren otros de parecida cualidad, y esa «espiga» que nos atrajo un día, un día inesperado para Pellicer y que hizo brotar de su pluma unas líneas que se hallan en nuestro archivo, en ese archivo íntimo que es, al fin y a la postre, la historia de los días...

Nuestra estética es bien conocida. Tenemos a orgullo, desde los tiempos de la Academia Breve, de la que fuimos secretarios con el inolvidable D'Ors, hasta nuestros libros e innumerables prólogos o conferencias, nuestro cómo y porqué debe ser la pintura de nuestro tiempo. Hicimos lo posible y lo imposible por que años ha Tapies, Canogar o Feito tuvieran el eco que merecía su obra y su aportación vital a la pintura española, tan retrasada, y hoy puesta no sólo al día, sino a todos los días presentes y futuros, y nuestra mejor exportación es, sin duda, desde Lucio Muñoz a Sempere. Estamos por afán de creación más cerca de los «espejos» de Eduardo Sanz que de todos los «neofigurativos» habidos y por haber; pero sería suicida para nosotros y para todos que la pintura la viéramos con un solo ojo, o desde lo que nosotros «recortamos» o «limitamos», pues la historia del arte es todo lo bueno y en todos los órdenes, y por eso, aunque extrañe a muchos, nos ha parado los pasos ante ese «bodegón» de Pellicer, que resume para nuestro criterio todo ese salón que un día conoció a Picasso, Dalí

o Solana; pero que al ofrecer pintura en este año se salva por un cuadro de cacharros de barro, de eso que tanto gusta al español de todas las latitudes estéticas y que preferimos al mimetismo que tantos, de esos tantos que «viven» de Palencia, de Cossío, de Quirós, de Ortega Muñoz, de tanta impotencia que quieren aparentar «lo que es sin serlo», y de la que pocos se salvan para el día de mañana, por sinceridad y entrega, como un Barjola, un Vera o un Gregorio del Olmo... Y por creer en la pintura, hoy dedicamos la crónica a un pintor madrileño que nos consta que vivió y sufrió con la pintura. Lo dicen sus pequeños cuadros y ese «bodegón». Y si nos fijamos en lo pequeño, seguimos el gusto que Lionello Venturi nos decía un día en nuestra casa: «El pintor se ve en la obra «pequeña»; allí da su «verdadera» dimensión. Nosotros tenemos que poner la lupa.» Y eso hemos intentado en este Salón de Otoño ante un cuadro de Rafael Pellicer.

La gran exposición de Barjola

Recordamos que hace años, no demasiados, en una pequeña sala de la calle del Arenal exponía un joven artista. Era aquélla su primera exposición. Recordamos también que por igual fecha y en otra sala, de mayor importancia en dimensión, casi frente a la de este desconocido, exponían varios pintores «famosos», todos ellos con el galardón de las primeras medallas, alguno con medalla de honor y todos con fama, gloria, nombre y figura en la prensa; en esas inauguraciones en las que asisten los elementos que se llamaban, en las viejas crónicas de sociedad, «el todo Madrid»... Recordamos que hicimos primero la visita al desconocido, por ese afán y esa esperanza que hace que la ilusión siga renovándose en nosotros sin que la esperanza surja...

El artista aquel se llamaba Juan Barjola. Nada decía su catálogo. Acababa de nacer a la vida pública del arte, y a no ser por esta buena curiosidad, que nunca muere en nosotros, ninguna letra de imprenta se hubiera ocupado del artista y de decir que estábamos ante un gran pintor... Tanto lo creímos así por aquel entonces, que titulamos la crónica, sobre poco más o menos, en algún diario «Cinco pintores y un pintor», con lo que hacíamos hincapié en diferenciar a unos profesionales más o menos buenos y a un creador, a un artista, como es este Juan Barjola, extremeño y pintor de arriba abajo y de abajo arriba.

Ahora en la sala El Bosco, con muy buen acuerdo, se ha expuesto una colección de dibujos de Juan Barjola, y en el buen catálogo ya no hallamos ni el silencio ni la soledad de la primera y lejana exposición, pues a través de los años Barjola ha ido aumentando premios y más

premios hasta el punto de ser primera figura, y casi nos atreveríamos a decir que el único heredero de Solana en garra, en fuerza, en originalidad, en haber inventado un mundo en plena libertad de acción y de pintura...

A nosotros, si hay algo que no acabamos de entender es la palabra «neofigurativismo»; se nos escapa, y la creemos la más trucada de cuantas en la actualidad utilizamos para fijar términos o condiciones...; pero si hay alguien que ha inventado un neofigurativismo es este Barjola, este pintor con gama propia —lo que más define a un artista—, este pintor, cuya pincelada y tema son inconfundibles..., y en su temática, tipos humanos que, aunque bien determinados, pertenecen a todas las latitudes, tienen su aire de trabajo, en su cansado aire, un aire luego aristocratizado, donde los elementos de sufrimiento, hastío o melancolía aparecen tamizados por ese milagro de la pintura, por ese milagro último y primero que todo lo salva y redime, dejando las cosas y los objetos en simple pretexto, y en el caso de Barjola, en tal grado, que nada nos importa lo que sea, sino el trazo, la guía, el esguince, la seguridad, la gracia en voluntad de estas líneas o de estas manchas, que son el esqueleto de su pintura, y ¡líbrenos Dios!, por esta vez, de citar al inevitable Leonardo, ya que aquí la línea —y con eso queremos decir lo que hemos dicho utilizando la palabra esqueleto— es ya pura pintura, es pintura a «secas», y no queremos decir con ello más que en Barjola encontramos a ese maestro hecho día a día allá por sus afueras madrileñas, en sus silencios, en sus largas caminatas, en su obsesión... No hay otro pintor de una pureza exterior e interior en este cómputo de cada día, tan ejemplar, como este extremeño callado; aunque no deseamos que deje la herencia que dejó su paisano Zurbarán en bienes materiales, pero sí en esos bienes que él con su sacrificio, con su entrega, nos está cada día ofreciendo a todos en un alarde de generosidad y vocación, del que pueden tener magnífico paisaje en esta exposición actual, donde Barjola explica el magisterio, acaso más acoplado a la realidad presente que es dado contemplar...

Durán y sus maestros

En la galería del Cisne expone Durán. Este expositor se nos confiesa discípulo de Rafael Benet, el buen maestro, y de Llimona, nuestro amigo y gran artista desaparecido, así como de Humbert... Y la verdad es que lo mejor que tiene este pintor es que sigue las huellas de los maestros, y así vemos la paleta de Benet, o la de Llimona y los temas

que lleva años y años en la retina... En buena definición podríamos decir que la pintura de Benet es un sucedáneo de la que fueron sus maestros... Cuando acabe de alejar de sí las influencias tan directas y quede sólo el concepto de aprendizaje en todo lo que tiene de conocimiento de oficio y de las personalidades de los maestros, entonces veremos a otro Durán, si es que él, en realidad, en su diálogo con la pintura, encuentra, aparte de su estimable oficio, algo nuevo que decir y no que repetir.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

CRONICA DE POESIA

La significación y grandeza de los viejos poetas eólicos no hace sino reafirmarse en cada una de las lecturas que, a través del tiempo y de las sucesivas reediciones y traducciones de sus obras, nos ofrecen los siempre renovados estudiosos de las mismas.

He aquí, recién impresa en los Estados Unidos, una de las más cuidadosas e interesantes antologías de la obra de Safo de Lesbos (1). Su autor, Willis Barnstone, profesor auxiliar de Literatura Comparada en la Universidad de Indiana, poeta estimable y excelente auscultador de las letras griegas y españolas, tanto clásicas como modernas, ha llevado a cabo un escrupulosísimo trabajo bilingüe, en el que, a su dominio del idioma original y de sus arcaicas modalidades inherentes a este tipo de poesía (procedente de los siglos VII a VI, antes de Cristo), se suman un agotador afán de precisión y una «buena mano» lírica, capaz de lograr versiones no menos fieles por espontáneas y frescas:

No girl who ever was,
O groom, was like her.

Naturalmente, una parte de estas recentísimas versiones ha sido realizada sobre las reconstrucciones que el ímprobo trabajo «restaurador» de Edmonds obró en los originales hallados de la gran poetisa de Lesbos, material tan herido por los siglos que, de algunos de los poemas, sólo han sobrevivido dos o tres palabras completas. Pero también la famosa edición sáfica de Lobell y Page está inevitablemente apoyada en esos pasajes conjeturales, razonadísimos y muy aproximados, cuya presencia y buena lógica, a la que se suma la gran

(1) SAPPHO. Edición bilingüe anotada y traducida al inglés por W. Barnostone. Anchor Books. Doubleday & C.º Inc. Nueva York, 1965.

cantidad de textos incólumes, no puede llegar a perturbar la clara percepción del mundo poético de Safo, de su resultante espectro general, por parte del lector contemporáneo.

Sincera, apasionada, llena de un agudo sentido de observación y provista de una estética sensibilidad tan atenta al detalle en apariencia insignificante como al suceso metafórico de amplios perfiles y desarrollo, la poesía de Safo entrega sobre todo, a sus actuales catadores, el inmarchitable valor de su honda humanidad, fidelísimo y cambiante espejo de amores y odios, de buen y mal humor, de pura y necesaria cortesía y de gratuita, a veces brutal, expresión de lo que interiormente nos corroe de pronto. Es decir, nos entrega la transcripción, incluso ingenua a veces, de tan directa, de sentimientos y experiencias intemporales y que a todos nos concierne, si bien ubicados en el marco de una mentalidad social y religiosa, unas costumbres, un medio y, en definitiva, un mundo, que ya nos son ajenos.

Debemos hacer notar la calidad del prólogo de este libro o, mejor dicho, de los prólogos, puesto que, en realidad, cuenta con dos introducciones: la de Barnstone, el cual nos da una muy completa noticia de la persona y la obra de Safo, trata de sus claves poéticas esenciales y nos instruye acerca de los procedimientos seguidos en torno a ella y a su traducción por otros estudiosos y por él mismo; y la introducción de A. R. Burn, profesor en Glasgow de Historia Antigua. Justo es decir que la novedad y agudeza de varios de los puntos que Burn toca en su nota hacen especialmente interesante esta edición de y en torno a Safo. Traza Burn unas muy penetrantes páginas en torno al sentido actual que puede alcanzar la poesía sáfica; hace constar el frecuentísimo carácter *ocasional* de ésta —que fué escrita, en gran parte, con intención de auténticas cartas o confesiones, no de ejercicios literarios, aunque se nos advierte que no es posible saber hoy si el léxico de Safo incluye palabras que sólo se usaban en poesía— y, sobre todo, nos instala con inteligente autoridad y rectos enfoque y criterio en el centro del problema ético-moral supuesto por las famosas tendencias homosexuales de esta gran figura de la lírica occidental amaneciente. A la luz de la ciencia y la lógica modernas, y aunque, según se infiere claramente de sus textos, la poetisa de Lesbos no es precisamente el dechado en que para redimir su leyenda negra quiso convertirla la caballerosa exageración de sus exegetas Wilamowitz-Moellendorf, tampoco resulta razonable pensar en ella, según lo hizo el pasado siglo, como en una especie de monstruo, maestra y cantora de una moral y un tipo de vida inconfesables. Los valientes, sensatos y, en consecuencia, convincentes razonamientos de Burn concluyen afirmando que la diferencia entre algunos comentarios de Safo y los de muchas mujeres modernas es que

los de aquélla asumen un carácter público y más franco de los que éstas, *appart from Sappho's genius,* pueden permitirse. Y es también necesario un conocimiento muy completo—casi inasequible, pues, a nuestra óptica actual de la vida—del mundo pagano que vivió la poetisa eólica para entender hasta qué punto el cuadro religioso, social, mítico, artístico, docente, las costumbres, creencias y sentido de la ética que confirmaron la personalidad de Safo y de su tiempo, pueden hoy ser plenamente entendidos y moralmente juzgados por el punto de vista contemporáneo (que, por otra parte y a tenor de la estricta ciencia investigadora, comienza a entender y abordar de frente unos problemas tan nutridos como otros de causas efectivas, y fanáticamente eludidos hasta ahora como ininteligibles y tabús).

Las virtudes de fidelidad y destreza seguidas por Barnstone y a las que en principio nos referimos, su minuciosa munición crítica y técnica de datos, notas, fuentes, testimonios, índices métricos y tablas comparativas con los trabajos sáficos de otros autores, logran una obra admirable e iluminadora, de la que sería justo ocuparse con mayores detenimiento y extensión, no permitidos por el carácter y habituales dimensiones de estos noticiarios sobre la producción poética nacional y extranjera.



Novelista y cuentista de sólido crédito en campo tan bien poblado y exigente como el de la narrativa argentina contemporánea, despierto crítico asimismo y, en fin, hombre de letras de una pieza, Federico Peltzer se estrena en libro y en el ámbito de la poesía con este breve volumen acogido al prestigioso sello editorial de «Emecé» (2), ilustrado por Ballester Peña y precedido por dos versos, angustiosos y expresivos, de Jorge Luis Borges:

Tu ausencia me rodea
como cuerda que abarca una garganta.

La cita está bien elegida, ya que uno de los temas esenciales del libro de Peltzer es el de la soledad. Lucha el poeta contra una soledad referida a la mujer amada, pero que también en presencia de ella parece a veces producirse, interponer entre ambos su casi invencible todopoder; soledad, o separación, de Dios—indirecta o directa, pero muy frecuentemente aludido en diversos pasajes del libro—es así la verdadera soledad que aqueja al hombre, quien se sabe una suerte

(2) FEDERICO PELTZER: *La sed con que te llevo.* Emecé Editores. Buenos Aires, 1964.

de soledad natural e irreversible. Estas consideraciones nos conducen derechamente a la motivación central de la poesía de Federico Peltzer, nada vaga —pese a sus difuminaciones y sutilezas de matiz— en cuanto poseída por uno de los más importantes y significantes sentimientos o conquistas de la literatura de creación de nuestra edad, desde Kafka a Pavese: el descubrimiento de la básica incomunicabilidad del hombre con sus iguales, sus esfuerzos por quebrantar el muro que lo divide de sus semejantes, aun los más inmediatos. (Ese sentimiento que, sin movernos de país, ha desvelado en su *Túnel* y en su *Sobre héroes y tumbas,* con singulares acierto y desgarramiento, el narrador Ernesto Sábato.)

Mas no se entienda que la natural densidad de ese gravamen ideológico de la poesía de Peltzer oprime y ahoga *La sed con que te llevo* hasta hacer el libro conceptual e irrespirablemente espeso, como otros de su cuerda. Con toda probabilidad, el poeta sólo se ha limitado a desarrollar por instinto, y de una forma felizmente oblicua, las variaciones sobre el tema, cumpliéndolas siempre sobre un carácter estrictamente poético y rebosado de vivos pero mesurados amor, ternura y meditativo lirismo. Sean buena muestra de ello los versos finales del poema «Porque tienes tu muerte», con los que Peltzer abrocha uno de sus introspectivos monólogos amatorios, y en los que, como en el resto de la obra, parece querer llevar siempre más allá su inapagable sed de comunicación y compañía, contra toda ausencia:

Como dos criaturas,
tu muerte con mi muerte
se enamoraron
hoy.

Esta dramática pugna, victoriosamente resuelta a veces en *La sed con que te llevo,* confiere particulares tono y nobleza a la poesía de Federico Peltzer, asistida también de una mansa, en ocasiones, y otra abrupta, pero siempre penetrante, inquietud religiosa que, como en ningún otro pasaje del libro, queda evidenciada en el poema final «Dado de siete caras».

El estilo, claro pero singularmente cuidado y pulcro, con que ha redactado Peltzer sus novelas y cuentos apadrina también este su primer libro poético, efectivo manejador de un lenguaje y de un sopesado juego de valores métricos y rítmicos en el que abundan versos aislados de calidad en cualquier orden decisiva.

También, y al igual que en el caso anterior, andar «implorando un destino más vasto que la muerte», levantando un haz de ardientes proclamaciones vitales frente a la incomunicación y el desamparo de un mundo frustrado y circundante, parece ser la sustancial motivación poética de Horacio Armani, en cuya poesía advertimos inmediatamente una argentinísima sensibilidad, mezcla explosiva de desolación y de esperanza, de autofirmación y de duda, pero decidida a mantener, entre los movedizos avatares de un derredor incierto, la fe en la misión y la justificación luminosas del hombre, inquieto poseedor de un alma perentoriamente clara en un medio —la vida misma— harto oscuro o confundidor.

Muy variado es el libro de Armani (3), que responde en cada uno de sus momentos a muy diversas horas del corazón, de la experiencia vital y, por consiguiente, de las necesidades y procedimientos expresivos. Consecuentemente, y como ya observa Antonio Requeni en la nota editorial, el verso de Horacio Armani se ajusta con ágil adecuación a cada una de esas horas y requerimientos. En la propiedad y acierto con que lo logra —y no en otras rígidas y, desde luego, casi siempre convencionales y menos interesantes leyes— es donde hay que buscar el congruente espíritu de unidad que preside la entrega poética de que ahora nos ocupamos. Del repentino autoexamen interior, humano y poético, a una accidental pero viva suscitación viajera de Roma o Lima; del entrañable y lastimado coloquio con su Buenos Aires natal al poema de ingrávida delicadeza, como el que con toda propiedad se titula «Ala»; del verso libérrimo a la netitud del soneto o del romance blanco, sólo cambian, en esta entrega de Horacio Armani, las circunstancias, asuntos y sentires; de ningún modo el tino y la intuición del poeta, y su rara capacidad de acomodación, de una página a otra, al tema o a la variante eventual pero legítimamente surgidas.

Los aciertos de expresión alcanzan muchas veces excelente nivel. Por ejemplo, tiene Armani a la muerte por...

... lo único purísimo,
lo único seco y solo con su fruto salvaje,
la herrumbre de algo que debió ser espléndido
y para lo cual me creí concebido.

(«Elementos de la nostalgia».)

---

(3) Horacio Armani: *Los días usurpados.* Seijas y Goyanarte, Editores. Buenos Aires, 1964.

Y en la tarde de verano está...

... el sublevado
mestizaje de la luz corroyendo
la lentitud furiosa de las hojas.

(«Amor».)

El recio poema «Pizarro» señala, en nuestra opinión, uno de los pasajes más acertados del libro —así como algunos de los nueve sonetos, pese a su indudable corrección formal, y tal vez por canoro abuso de asonancias internas y por cautiverios retóricos, marcan los más débiles— y favorecidos por su brevedad, no nos resistimos a transcribir íntegro el poema «Transtíber», en el que, implícita pero tajantemente, parecen acendrarse en pequeña escala la devoción memorable, el toque «social» y una gráfica fuerza descriptiva que encuentra sus mejores colaboradores en la parquedad de elementos y en un sentido de la oportunidad representado por la sabiduría de la pausa y de los dos versos finales:

Todavía recuerdo
los oscuros escándalos
de las ropas aquellas
tendidas contra el cielo.

Debajo se vivía
la espléndida miseria.



Sendos y muy diversos volúmenes de Bélgica, Colombia y El Salvador dan cuenta de la «Crónica» de hoy.

Tres patéticas fotografías de Yvon Caille y un sucinto preámbulo de Georges Linze, quien califica de «film épico» al primero de estos tres libros (4), escoltan la segunda entrega en verso del joven escritor y poeta belga Jacques Belmans. Contra un fondo marcadamente lírico y aun solapadamente romántico, Belmans recorta con vigorosos trazo y palabra —aquejada, en ocasiones, de algunas notorias desmesuras metafóricas y conceptuales— una implícita y eficaz protesta contra los espantos de la guerra contemporánea. En estos poemas, más que en los de amor y que en los de sólo lirismo, reside el aspecto más interesante de «Aux capitales traversées par la foudre»; y de entre ellos, «Descendants d'Hiroshima» es una pieza ejemplar y especialmente

(4) JACQUES BELMANS: *Aux capitales traversées par la foudre.* Editions du Verseau. Bruselas, noviembre 1964.

representativa del tema que atrae la atención, el horror y la repulsa moral del autor, aunque sin pérdida, en ningún momento, de las cabales propiedades y específico cometido de la creación poética. La riqueza imaginativa, la bien dosificada abundancia cordial y la destreza realizadora hacen de éste un libro conseguido y estimable.

Un exordio, superpródigo y melifluo, de Dionisio Aymara, abre a su vez este *Humo del tiempo* (5), noveno de los libros de poesía del colombiano Oscar Echeverri Mejía y que, en verdad sea dicho, nada interesante nos trae. Fáciles versos de amor, sonetos no más que formalmente conseguidos y exclusivamente «literarios», una evidente facilidad versificadora en sólo compromiso consigo misma y sin respuesta a tipo alguno de exigencias o urgencias comunicativas y expresivas, algún eco florido de la voz de Eduardo Carranza, hilan un conjunto ambiguo del que mejoran ciertos pasajes de la pieza titulada «Elegía a mi padre» y algún que otro pequeño poema suelto.

En fín, *Tiempo detenido* (6) nos brinda dos extensas creaciones del joven hondureño Oscar Acosta, bien diferentes entre sí, pero identificados por la buena pasión vital y poética que parece mecerse en ellos. El primero, «Existencia de los seres y las cosas», es una composición torrencial, muy hispanoamericana, en la que se advierte un lejano y bien asimilado sedimento del Neruda zoológico y botánico del «Canto general» y en la que Acosta manifiesta evidentes dotes de sensibilidad, poder descriptivo y amable gracia poética, no carente de muy originales y acertados momentos. En el segundo poema, «Formas del amor», el hondureño desenvuélvese con similares armas y lleva su empeño a buen puerto, aunque tal vez con menos eficacia, porque la acumulación, intensiva a veces, de metáforas, y un insuficiente control de su vena lírica, condicen peor con el tema amoroso que con el desenfadado y, por naturaleza, disperso asunto descriptivo del poema inicial.—FERNANDO QUIÑONES.

(5) OSCAR ECHEVERRI MEJÍA: *Humo del tiempo.* Publicación de la Dirección de Extensión Cultural de Boyacá. Tunja, Colombia, 1965.

(6) OSCAR ACOSTA: *Tiempo detenido.* Vol. 15 de la Colección «Caballito de Mar». El Salvador.

TERTULIA DE URGENCIA

Con motivo de la presentación de Cartas Credenciales del Dr. Clemente Pérez Zañartu, el nuevo embajador de Chile ante la Santa Sede, dirigió a Su Santidad un discurso, en el que destaca la situación social y religiosa de su nación. De él son las siguientes palabras:

«Chile vive actualmente un momento crucial de su historia. Ostenta, con legítimo orgullo, una tradición de convivencia democrática más que centenaria. Se enfrenta con los graves problemas que afecta, por igual, a todos los países en vías de desarrollo. El pueblo de Chile, honesto y pacífico, trabajador e inteligente, tuvo que escoger entre dos soluciones: de una parte la que presentaban las fuerzas del error, y, de otra, la que ofrecían aquellos que se inspiraban en las enseñanzas de vuestros grandes predecesores. Optó con claridad y decisión por la justicia social y por la verdad cristianas.

La repercusión que pueda tener en América Latina esta «revolución en libertad» que empezamos a vivir en Chile, será decisiva para el porvenir de nuestros países, plenos de legítimas y avasalladoras ansias de renovación. En América todos nos enorgullecemos de llamarnos cristianos. Pero no basta con que simplemente nos digamos cristianos. Es necesario vivir integralmente la doctrina de Cristo, de tal manera que podamos afrontar con coraje viril y con desprendimiento interior los sacrificios materiales que exige la aplicación de la justicia social, para gozar después intensamente de la alegría que proporciona al espíritu la satisfacción del deber cumplido.

De la aplicación de la justicia y de la búsqueda de la verdad nace la paz interior, esa paz que anunciaban los ángeles en Belén hace dos mil años, y que vuestro santo predecesor, Juan XXIII, el Papa Bueno, reclamaba con urgencia no solamente a los cristianos, sino también a todos los hombres de buena voluntad. Esa paz, Santísimo Padre, es la que habéis ido a sembrar en vuestros viajes de peregrino a los Santos Lugares del Medio Oriente inquieto, y a las grandes multitudes de la India milenaria. Muchas otras tierras anhelan también, con la ansiedad de los campos preparados, que podéis —nuevo Apóstol de las Gentes— echar personalmente en los surcos de sus esperanzas las semillas evangélicas de la verdad, de justicia, de la paz y de la caridad.

A esta tarea de la promoción de la paz, podéis estar cierto, Santísimo Padre, de contar con la adhesión filial del Gobierno y el pueblo de Chile. Su devoción por la Sede Apostólica, jamás desmentida, la sentiréis a vuestro lado en cada una de vuestras iniciativas.

Creemos firmemente que ha llegado la hora en que los gobernantes

de buena voluntad, sean del Oriente lejano y misterioso, o del Occidente de tradición cristiana, o que pertenezcan al mundo llamado tercero, depongan sus pasiones, abran sus ojos a la verdad, y acojan de corazón y con lealtad las llamadas de quien representa al Padre común.»

Del discurso de Pablo VI, y en contestación, son los párrafos siguientes:

«La reciedumbre de conciencia católica, la sensibilidad social, el grado de culturización que distingue a los ciudadanos chilenos, son pilares en que se asienta el porvenir de este pueblo y que le harán resurgir próspero de la adversidad. Su historia está constelada de nombres que hacen honor a las ciencias, a la producción artística, a los estudios históricos, a la literatura.

En el campo católico, Chile puede presentar un cuadro espléndido de realidades y de promesas, de actividades e instituciones, de organizaciones, de familias religiosas, de centros educativos, de iniciativas de orden apostólico y social. Todo ello es exponente de la profundidad de su vida cristiana y hace concebir las mejores esperanzas para el futuro. Constante es nuestra oración para que patrimonio tan preciado no se pierda, sino que adquiera nueva vitalidad y gane un mayor brillo y eficacia.

Señor embajador: Los votos que formulamos por vuestro país en este día coinciden con la saspiraciones que poco ha nos habéis significado: no son otros sino la pacífica convivencia de todos los miembros de la Comunidad Nacional y el creciente bienestar, especialmente de los más humildes, en una eficiente colaboración de todas las energías al bien común, en la sabia y decidida aplicación de la doctrina social de la Iglesia a la realidad concreta de la hora presente.»



Al año de cumplirse la ley de Reforma Agraria del Perú por el Gobierno del presidente Belaúnde, comienzan a advertirse importantes mejoras, que se traducirán, en el plano económico, en un más amplio desarrollo agrícola y ganadero, y en el social, en la transformación de la estructura de la tenencia de la tierra en el país y en la mejora de la distribución de la riqueza.

En su último mensaje al Congreso, el presidente se refirió a la entrega de lotes de tierra para lograr en cinco años la incorporación al cultivo de un millón de hectáreas. Este ambicioso plan encaja en los planes peruanos de no sólo expropiar las tierras poco productivas, sino aumentar en un 50 por 100 las áreas de cultivo, ya que en la actualidad

tan sólo tiene dos millones de hectáreas para una población de 10 millones de habitantes, en auténtica situación de explosión demográfica.

La Reforma Agraria del Perú va a cambiar radicalmente el viejo perfil de ese país, en el que hasta hace pocos años, y aun ahora, el 1,6 por 100 de la población tenía en sus manos el 76,2 por 100 del área cultivable, mientras que el 13 por 100 de la tierra lo ocupaba el 60 por 100 de la población peruana.



En San Juan de Puerto murió a mediados de abril, a la edad de setenta años, la conocida poetisa norteamericana Muna Lee, una de las figuras más representativas de la cultura continental. En 1919 se había casado con Luis Muñoz Marín, del cual se separó en 1946, dos años antes de la elección de Muñoz Marín al cargo de gobernador de la isla.

En 1915, Muna Lee había recibido el premio instituído por la revista Poetry. *Entre sus libros más conocidos se cuentan:* Sea Change, Art in Review, El libro de la historia norteamericana, Los pioneros de Puerto Rico, *etc.*



Inglaterra y los Estados Unidos han opuesto una cerrada oposición al proyecto de ley de desarrollo de la marina mercante de Uruguay. Esto ha tenido la virtud de poner en pie el sentido nacionalista de los uruguayos. Al mismo tiempo se ha puesto en evidencia las discrepancias entre el bloque anglosajón y e resto de Europa respecto del principio de autoabastecimiento e independencia económica de los pueblos.

Pese a las distintas posturas políticas, todos los partidos uruguayos coinciden en la decisión de dotar al país de una flota mercante poderosa que otorgue una auténtica libertad de comercio, precisamente frente a los bloques que ahora se oponen, en una acción paralela a la entablada cuando, hace ya más de veinte años, la flota argentina se dispuso en la misma línea.

Los antecedentes a esta oposición hay que buscarlos en 1848-1851, cuando, afirma un importante diario de Madrid, en una de sus editoriales, «las grandes potencias marítimas de Europa se abrían paso a cañonazos por los ríos interiores de América, exigiendo una libertad de navegación que ni siquiera existía en los países invasores para sus propias flotas».

Ante esta decisión, es importante el papel de España, que está en disposición de atender importantes peticiones gracias a la alta eficiencia alcanzada por su industria naviera.

La Comisión Nacional de Energía Atómica de la Argentina (CNEA) piensa instalar en un plazo no muy largo su primera central nuclear, como hasta el momento lo han hecho otros diecisiete países en el mundo, con un total de más de 80 reactores en operación o en construcción. El gobierno argentino ha dispuesto avanzar en los estudios pertinentes, destinando un primer aporte de 80 millones de pesos argentinos.

☆

El gobierno de Bolivia ha informado de que han culminado con éxito las tareas de colonización combinada en zonas fértiles del trópico boliviano. En los últimos años más de cinco mil familias desplazadas desde el Altiplano y de los valles densamente poblados han sido establecidos en diferentes áreas de colonización del oriente del país.

Considerando el éxito del asentamiento de más de mil familias de Japón, Corea, España y Alemania, el gobierno tiene la intención de alentar otras inmigraciones semejantes. Una de las colonias más prósperas es la japonesa, en el departamento de Santa Cruz, donde, con resultados excepcionales, se cultivan la caña de azúcar, el arroz, yuca y otros productos.



La Casa de las Américas ha otorgado recientemente los premios correspondientes al año 1965. Declarado, por unanimidad, desierto el de novela, el de teatro recayó en el cubano José Triana, por su obra La noche de los asesinos; *en ensayo,* Poesía ignorada y olvidada, *de Jorge Zalamea (colombiano); en poesía, el libro del argentino Víctor García Robles, titulado* Oíd mortales; *en cuento, por fin, obtuvo el premio el uruguayo Jorge Onetti, con su libro* Cualquiercosario. *En los distintos jurados intervinieron destacadas personalidades de las letras en cada uno de los géneros.*

El plazo de admisión para el próximo premio se cierra el 31 de diciembre de 1965, y a él se pueden presentar obras inéditas. El premio consiste en 1.000 dólares y la publicación de la obra premiada.

☆

En la última quincena de abril ha llegado a España el libro del escritor norteamericano Oscar Lewis, titulado Los hijos de Sánchez. *La novela, que provocó en su aparición una fuerte conmoción en Méjico, hasta el intento de llevar a su autor a los tribunales por delitos de difamación, ultraje a la moral pública y disolución social, pertenece*

al estilo de novela-verdad: es el testimonio directo, casi como la transcripción de una cinta magnetofónica, de seis mejicanos que cuentan su vida con todo el desarraigo de las chabolas y el aplastamiento social a que están sometidos.

La novela, fuertemente realista, ha provocado todo un ramalazo de polémicas; pero, en conjunto, sociólogos, antropólogos y escritores, admiten la tremenda verdad de este testimonio.

★

Con asistencia del presidente Stroessner fué inaugurada en Asunción del Paraguay la Sexta Reunión de la Asamblea de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo.

Especialmente invitada a esta reunión asiste una delegación española, formada por el subgobernador del Banco de España, señor Giménez Torres; director del Instituto Español de Moneda Extranjera, señor Lamamié de Clairac; subcomisario del Plan de Desarrollo señor Martí de Basterrechea; señor Fuentes Irurozqui, en representación del Instituto de Cultura Hispánica, y subdirector general del Banco Exterior de España, señor Fernández Cuesta.

En la sesión inaugural fué elegido, por unanimidad, presidente de la Asamblea, el ministro de Hacienda del Paraguay, general César Barrientos, quien en su discurso, refiriéndose a la labor del Banco Interamericano de Desarrollo, aludió cordialmente a la cooperación prestada por el Gobierno español mediante el préstamo recientemente concedido de 20 millones de dólares.

★

En el Instituto de Cultura Hispánica se celebró recientemente la firma de un convenio de acuerdo de cooperación cultural entre el Instituto de Madrid y el de Perú, cuya representación ostentaba su presidente, Pedro M. Benvenutto Murrieta.

El Instituto Peruano y el de Madrid, entidades jurídicas independientes, establecen por el presente acuerdo un plan de cooperación cultural para lograr el mejor cumplimiento de las finalidades hispánicas de ambas instituciones y la mayor eficacia de sus actividades.

El Instituto Peruano, el más antiguo de los Institutos de Cultura Hispánica radicados en América, se compromete a mantener abierto un local adecuado y promover actividades culturales regulares de difusión de los valores hispánicos, asegurando el eficaz funcionamiento de una biblioteca hispánica en Lima y a través de diversos actos organi-

zados dentro y fuera del mismo sobre temas científicos o humanísticos a cargo de profesores peruanos, españoles o, en general, iberoamericanos.

Asimismo promoverá la organización de los ex becarios y tramitará la convocatoria de becas del Instituto de Madrid.

★

El presidente del Banco Nacional de Desarrollo Económico brasileño, Garrido Torres, en una conferencia celebrada a mediados de abril, ante un grupo de economistas y políticos iberoamericanos, reunidos en el «Seminario del Desarrollo», afirmó que no es cierto que en Brasil haya un clima hostil a las inversiones externas, sino que, por el contrario, el Gobierno auspicia el ingreso de nuevos capitales extranjeros en el país, dispuestos a dar las máximas garantías a los capitalistas.

«Brasil —afirmó Garrido Torres— busca todas las formas posibles para cumplir con sus compromisos, tratando de armonizar los intereses de todos, favoreciendo, al mismo tiempo, el desarrollo industrial, económico y social de los brasileños. Por otra parte, el capital extranjero tiene una función insustituíble y determinante en orden a facilitar la integración económica de todos los países de América Latina.»



Con la aprobación del arzobispo de la ciudad, se ha planteado en Medellín (Colombia) una ayuda que el Seminario Conciliar concederá a los estudiantes sin recursos que cursan estudios en el Seminario Mayor.

Existe un clima creado, pues ya instituciones comerciales otorgan préstamos, especialmente a los universitarios, para que puedan realizar sus estudios. Tales entidades exigen normalmente intereses y garantías sobre el dinero en préstamo. El Seminario de Medellín ha juzgado que el seminarista mayor puede hacer un esfuerzo semejante al del universitario. En consecuencia, el Seminario, a partir del año 1965, presta, sin interés alguno y «en conciencia», las pensiones que, de acuerdo con las circunstancias, un seminarista puede necesitar.



Se han establecido las bases para la construcción de una nueva sociedad dentro de la ALALC, que se denominará la Asociación de las

Industrias Navales Latinoemaricanas (ASINLA), cuya sede provisional será la ciudad de Montevideo.

Esta nueva corporación interestatal, nacida al amparo de la Asoción Latinoamericana de Libre Comercio, está, en principio, constituída por astilleros y talleres de reparaciones navales de Uruguay, Argentina, Brasil, Chile y Perú.

Los objetivos fundamentales de esta institución son promover el desarrollo de la industria naval de la zona, cooperando con la ALALC y la Asociación Latinoamericana de Armadores (ALAMAR), para que los pedidos de buques se concreten en el continente iberoamericano, evitando de esta manera la fuga por evasión de divisas.

En algunas de las naciones integrantes del área del libre comercio hay en la actualidad importantes astilleros, considerados como de primera magnitud en el mundo, pero que no siempre pueden competir con los extranjeros—como ocurrió hace poco con Uruguay, que aceptó ofertas británicas frente a otras más baratas de Brasil o Argentina—por falta de capital, que obligan a pedir al comprador al contado parte del importe total, cosa que muchos países no están en condiciones de afrontar, teniendo que resignarse a comprar más caro, pero con condiciones ventajosas de largo plazo.



De las cuatro rutas proyectadas para un nuevo canal transatlántico, que supla o complete al canal de Panamá, las dos rutas más cortas son las que atraviesan Panamá: cada una tiene 80 kilómetros de longitud. La ruta de Colombia sería de unos 160 kilómetros, y la de Nicaragua-Costa Rica, de unos 224 kilómetros.



Cuatro destacados economistas iberoamericanos han propuesto, en una reunión celebrada en Méjico con los embajadores de todos los países interesados, la formación de un Mercado Común Iberoamericano. La proposición, basada en la estructura y funcionamiento de la Comunidad Económica Europea, va a ser enviada a los Gobiernos de la OEA —incluídos los Estados Unidos—, para que la estudien y se definan al respecto.

Al mismo tiempo, y en la línea de la integración americana, se estudia la reorganización de la Organización de Estados Americanos, asimismo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y la concreción de un Parlamento Iberoamericano o entidad supranacional.—CARLOS VARO.

Sección Bibliográfica

STEPHEN TOULMIN: *El puesto de la razón en la ética.* Revista de Occidente. Madrid, 1964.

La literatura ética, a través de los libros, revistas, radio, televisión, conferencias y púlpitos, nos abruma más que nunca. ¿Cómo defenderse de ella? ¿Cómo discernir lo que merece asentimiento de lo que no?

Nuestro autor, más que contruir un sistema de ética, nos va a proporcionar la manera de poder defendernos del torrente avasallador de argumentos morales que cae cada día sobre nosotros—unos, fríos, más filosóficos; otros, emocionales, más retóricos—. Las razones que se nos dan ¿son «buenas» razones, son dignas de aceptarse? «En este libro no voy a añadir nada al torrente de escritos éticos que ya hay, sino que voy a intentar proporcionar una especie de dique para regularlo.»

Como veremos después, la medida de lo que hay que aceptar la da la convivencia social, la comunidad humana. La ética está en función de la armonía social y en función de la vida: «La ética tiene que ver con la satisfacción armoniosa de deseos e intereses.» Pero esto no se comprenderá suficientemente si antes nos enmarcamos al autor en la corriente ideológica que da sentido a sus escritos.

Como señala Aranguren en el prólogo, Toulmin se sitúa íntegramente en la línea filosófica surgida del último Wittgenstein. Su concepción de los diferentes usos de la razón procede—como según el mismo advierte—de la idea conductistacional del lenguaje como una «caja de herramientas», para emplear la expresiva metáfora wittgensteniana, y tampoco es casual que se titule precisamente *Etica y lenguaje* la obra del americano C. L. Stevenson, que más ha influído sobre Toulmin. Se sitúa, pues, frente a la ética más tradicional, que concede a la moral un carácter *metafísico,* por tanto absoluto y no meramente un sentido *funcional.* De todas formas, la posición del autor no está en los antípodas de la ética tradicional; no disuelve la moral en puro *lenguaje* y todavía habla de «razón», aunque el cometido de ésta sea muy restringido.

Lo que a Toulmin interesa sobre manera es averiguar los diferentes usos de la *razón,* sus distintas funciones. Lo cual coincide con los

diferentes usos del *lenguaje* de que se habla en la teoría de Wittgenstein. «El lenguaje como «descripción» —dice Aranguren— no procede del prurito desinteresado de poner nombres, etiquetas, *labels* a las cosas, sino de una finalidad muy precisa: la de posibilitar o facilitar su reconocimiento cuando las encontremos o las busquemos. El lenguaje —la razón— es siempre un comportamiento con vistas a algo.» Pero aquello, en función de lo cual se usa el lenguaje —en el caso de Toulmin, la razón—, puede ser muy distinto en cada caso. La razón tiene muchos usos: el meramente *lúdico,* el científico, el ético, el estético, etcétera.

El paralelismo entre la ciencia y la ética nos ayudará a ver el cometido de la última de forma más nítida. La misión de la ciencia es explicada así por el autor: «La distinción científica entre apariencia y realidad y «realidad» refleja la función de la Ciencia: correlacionar nuestras experiencias de tal manera que sepamos qué esperar.» La función de la ciencia consiste en «predecir». La ética sería, entonces, «una parte del proceso por medio del cual se armonizan los deseos y las acciones de los miembros de una sociedad».

Es este carácter *funcional* lo que nos impide, en la ciencia y en la ética, rebasar ciertos límites, pasados los cuales nos encontramos ya en otra zona distinta de la ciencia y de la ética. En la ciencia no podemos ir más allá de la «ley», así como en la ética tampoco podemos remontarnos más allá de los «principios». Más allá de esos límites no tiene sentido que sigamos preguntando: tales preguntas son «preguntas-límite» y el autor las considera legítimas y justas, pero no en la ética, sino en otro ámbito —el religioso—. La fundamentación de la ciencia se acaba en el «contexto teorético general», la de la ética en el «contexto social».

El autor discute todas estas ideas en el último capítulo, que se titula: «La razón y la fe». Distingue, para empezar, entre sentido literal y sentido espiritual de una frase. Naturalmente, la ética —según el autor— sólo usa frases con sentido literal. Así, para apoyar en «razones» un precepto —pongamos por caso, no tener dos esposas— tendremos que detenernos en «una pregunta sobre el tipo de comunidad en que uno personalmente preferiría vivir; y más allá ya no se puede razonar sobre ello en absoluto». Una vez que queremos seguir indagando, es que estamos buscando un sentido —y una razón— espiritual: estamos ya efectuando preguntas-límite.

Pues bien. El autor denuncia una confusión muy corriente que se da cuando solemos pedir razón de ciertas cosas. A veces hacemos preguntas con un modo de razonar que parece el habitual —digamos el literal—, pero en el fondo se trata de una búsqueda de un sentido es-

piritual, ya que la respuesta dada con términos (razones) habituales y literales no suele satisfacer. Se trata de preguntas oblicuas —en cuanto indirectas, en cuanto preguntan por algo que no dicen directamente las palabras—; para estas preguntas oblicuas pedimos normalmente respuestas directas —es decir, que no aludan a nada simbólico o espiritual—. Pongamos un ejemplo. Waddington se pregunta: «¿Cuál es la base intelectual de la ética?», que equivale a esta otra: «¿Por qué debe uno hacer el bien?»; esta última es el verdadero contenido de aquélla; se pregunta por algo que rebasa la ética y entra en la religión o en la metafísica. Pero Waddington —a tono con las palabras que usa en su pregunta (base *intelectual*)— da a entender que busca una respuesta literal y racional: quiere una pregunta directa para una pregunta oblicua. Pero se trata de dos planos distintos y, así, se desemboca en un malentendido. El autor cree que a Waddington sólo se le podría contestar con estas palabras de Wittgenstein: «¡Pues vaya un asuntito!; lo más que se puede hacer es tartamudear cuando se habla de ello.»

Se trata, pues, de hacer las preguntas oblicuas como tales preguntas oblicuas. El autor, lejos de rechazarlas, las acepta como justas, aunque las desplace fuera de la ética y las introduzca en el ámbito de la fe y de la religión. «En realidad, estas preguntas tienen un valor positivo, como muestran tanto la psicología como la historia. Psicológicamente nos ayudan *a aceptar* el mundo, de la misma forma que las explicaciones de la ciencia nos ayudan a *entenderlo*.» Y presenta dos textos, de Pascal y Dostoyevski, respectivamente. Helos aquí como modelos de preguntas-límite:

> «Cuando considero la brevedad de mi vida, entroncado entre la eternidad de antes y después de ella, el pequeño espacio que lleno, o que veo, inmerso en la infinitud de los espacios que no conozco y que no me conocen, siento miedo... ¿Quién me ha puesto aquí?, ¿quién ha dado la orden?, ¿quién ha dispuesto que me corresponda este lugar y este espacio?...» (PASCAL.)
>
> —«No, no —era como si Mitya no entendiese—. Dime por qué están ahí esas madres pobres, ¿por qué son pobres?, ¿por qué es pobre el niñito?, ¿por qué está yerma la estepa?, ¿por qué no se abrazan y se besan?, ¿por qué no cantan canciones alegres?, ¿por qué no dan de comer al niñito?
>
> Se daba cuenta de que, aunque sus preguntas no eran razonables ni tenían sentido, él quería hacerlas, y quería hacerlas precisamente de ese modo.» (DOSTOYEVSKI.)

Esto por lo que se refiere al aspecto psicológico. Desde la historia puede probarse lo mismo: todos los métodos racionales nacieron de métodos relacionados con el mito y la religión.

Por eso puede afirmar el autor: «Actualmente, las cuestiones de ciencia están divorciadas casi por completo de las de religión, de las que originalmente eran parte: contamos con un medio especial para obtener un conocimiento exacto del futuro... Pero esto no significa que haya desaparecido el deseo de hallar *consolación.*» Y luego añade con cierta ironía y sorna: «Y todos los que no han hecho el voto racionalista de silencio seguirán haciendo alguna (por lo menos) de estas *preguntas-límite.*»

Estas preguntas-límite se dan en tres situaciones éticas muy concretas. En primer lugar, cuando uno no queda satisfecho con una respuesta que se refiere a las exigencias de la vida comunitaria y que se apoya en que uno ha aceptado vivir en determinado grupo social regido por determinadas leyes; si uno pregunta: «¿Por qué debo devolver el dinero a John?», y al respondérsele: «Porque lo prometiste», no queda satisfecho, sino que sigue preguntando: «¿Por qué, a pesar de todo ello, debo devolverlo?...», está haciendo una pregunta-límite. Lo mismo ocurre cuando alguien, ante dos posibilidades de acción —para las cuales existen dos tipos de consecuencias sociales, es cuestión de elegir—, exige una respuesta unívoca. Hacer A es lo obvio, desde la ética —lo impone el grupo social—. Pero la acción B puede imponerse desde otro punto de vista.

Asimismo, si alguien al preguntar «¿Por qué debo hacer el bien?» no se satisface con la respuesta «El deber de hacer el bien es una verdad de Perogrullo», está haciendo una pregunta-límite.

El autor cierra su obra con una cita de *El significado de la bondad,* de Lowe Dickinson:

> «El papel de la razón en la ética consiste en tabular y comparar resultados. No determina directamente lo que es bueno, sino que trabaja, como todas las ciencias, sobre datos dados..., tomando nota de los tipos de actividad que satisfacen, y en qué medida, la naturaleza expansiva del alma que busca la bondad, y sacando de ello, en lo posible, reglas temporales de conducta... Los sistemas morales, las máximas de conducta, son otros tantos hitos que se erigen para indicar el camino por el que marcha el alma; como si dijéramos, mascarillas de sus rasgos faciales en sus diversos estadios de crecimiento, pero nunca el retrato final de su semblante perfecto.»

Esto —que, como veremos, es exagerado— tiene una ventaja que ha señalado Aranguren: «puede contribuir a actualizar y secularizar, a hacer puramente filosófica la semiplatónica y semiteológica teoría de la ley natural».

El límite de la teoría de Toulmin consiste en lo siguiente. Aun después de cumplir con las exigencias comunitarias, aun supuesto su cum-

plimiento, nos queda aún una tarea: aun en medio del grupo, hemos de hacernos a nosotros mismos —como diría Ortega—; para nuestro quehacer es decisivo el sentido de la vida; éste se convierte así, como dice Aranguren, en «el núcleo mismo de la moral».

Es lo que defiende la ética tradicional y la moderna continental. Este sistema de ética da mejor «razón» de la realidad humana que la ética anglosajona. No obstante, la ética anglosajona contrapesa la propensión metafísica y «nebulosa» de la ética continental. De ahí el acierto de esta colección de libros de moral de *Revista de Occidente,* dirigida por Aranguren, en la que se insertan obras de las dos corrientes.—ROMANO GARCÍA.

RAUL ECHAURI: *El ser en la filosofía de Heidegger.* Universidad Nacional del Litoral. Rosario (Argentina), 1965.

Heidegger es, sin duda alguna, uno de los filósofos que más han radicalizado los problemas filosóficos. Es también uno de los que mejor han «revivido» el proceso mismo del filosofar. A este respecto es muy significativa la experiencia de Gilson, nada sospechoso en su admiración por Heidegger: «Lo que yo experimenté antaño al oír a Bergson, esa conmoción interior, inmediata y comparable a la más viva emoción musical, que uno experimenta al contacto con el pensamiento metafísico puro, no puede ser una ilusión de la memoria, pues la he sentido de nuevo solamente otra vez, tarde en la vida y en un caso en el que, menos aún que en el de Bergson, estaba para mí en causa la verdad del pensamiento. En 1957, en Friburgo de Brisgovia, perdido en una masa de tres mil oyentes, he escuchado durante una hora a Martín Heidegger... Era la filosofía tal como Boecio la vió un día en su majestad real, la sabiduría en persona, aquella que no existe nunca completa y realmente fuera de un filósofo viviente que piensa en voz alta, delante de nosotros, pero para sí mismo y como si no estuviéramos allí».

El mensaje más valedero del pensamiento heideggeriano es la primacía que da al *sentido del Ser* sobre las demás cuestiones filosóficas. Como es sabido, Heidegger acusa a la metafísica tradicional de haber olvidado al Ser por haberse dispersado en los entes.

Pues bien. El autor del libro que presentamos demuestra que tamaña acusación no se puede aplicar a Santo Tomás, el cual con el *esse* como acto de ser y la distinción real entre esencia y ser cumple

y rebasa las exigencias heideggerianas. Para ello dedica previamente la mayor parte del libro a exponer el pensamiento de Heidegger acerca del Ser. Raúl Echauri siente una gran admiración por el filósofo friburgués, pero ello no le impide advertir que Heidegger no ha visto lo que el Aquinate tiene de original frente a Aristóteles y las demás filosofías escolásticas. Pero todo esto merece una explicación.

El ser es el que hace que los entes sean. Más aún: su esencia consiste en ello. Y, sin embargo, el Ser no se confunde con ningún ente. Incluso ha de ocultarse para que los entes aparezcan. Por eso Heidegger ha visto cierta vinculación entre el Ser y la nada: el ente aparece precisamente porque el Ser des-aparece. «La nada —dice Raul Echauri— asume así una función ontológica; el viejo axioma según el cual «de la nada nada adviene» *(ex nihilo nihil fit)*, adquiere ahora una significación opuesta: de la nada resulta todo ente en cuanto tal *(ex nihilo omne ens qua ens fit)*».

El Ser sólo se muestra en los entes. Por eso, al mismo tiempo que se muestra —haciendo ser a los entes— se oculta también, ya que los entes no aparecerían si el Ser no se oculta. «¿Qué pasa con el Ser?», se pregunta Heidegger.

Esta *sustracción* del Ser es decisiva para comprenderlo. Tal sustracción prueba precisamente que el Ser no se confunde con el ente. Existe una dualidad entre Ser y ente. Esta dualidad es aludida en casi todos los idiomas: *éinai* y *on* (griego), *esse* y *ens* (latín), *être y étant* (francés), *essere* y *essente* o ente (italiano) *Sein y Seiendes* (alemán). Ser significa el hecho y la acción de «estar siendo» y ente alude a «lo que» está siendo.

El Ser es la fuente de donde mana el «estar siendo» de cada ente; el Ser no se agota en la presencia que él mismo efectúa en cada ente: trasciende esa presencia. Si tenemos en cuenta que Heidegger utiliza el término «ontológico» para referirse al ámbito del Ser y «óntico» para aludir al de los entes, se comprende fácilmente el sentido de estas palabras del filósofo: «Si el Ser mismo fuese algo óntico en el ente, entonces tendríamos que encontrarlo». Pero el orden ontológico no se deja reducir al orden óntico: el Ser trasciende a los entes y a su mismo «estar siendo».

Por tanto, el *Sein* de Heidegger no se puede identificar con el *lumen naturale* o intelecto agente de la Escolástica. El *numen naturale* nos permite efectivamente alcanzar el aparecer de los entes, pero se trata de una condición gnoseológica, que se da en el hombre, mientras que el Ser es algo previo al conocer. El intelecto agente supone como ya existente la dualidad entre Ser y ente —lo que Heidegger llama *diferencia ontológica.*

El Ser, como aquello que hace posible el «estar siendo» de los entes, fué entrevisto, según Heidegger, por Aristóteles con la *enérgueia.* Esta palabra fué traducida por *actus* y *actualitas* en la filosofía medieval, quedando oscurecida en su auténtico significado: el vigor y la fuerza que posibilitan el aparecer de los entes; mientras *actus* significa lo ya acabado y concluído, en sentido *estático:* la perfección de una cosa.

Pero a esto hay que oponer dos reparos. El *actus essendi* de Santo Tomás no tiene nada que ver con el *actus* entendido como lo acabado y concluído; es más bien aquello que rescata al ente del no-ser, haciéndole ser, desencubriéndolo, sacándole de la nada; tiene sentido *dinámico.* Esto, por una parte. Por otra, hay que advertir que la *enérgueia* aristótelica se mantiene en el ámbito de la esencia: la relación de la *energueia* con el ente está todavía en el orden esencial: el ente aparece y se muestra gracias a la *enérgueia* —que es la forma—, pero sin salir del plano esencial: hace que la cosa sea *lo que* ella es, pero no hace que ella *sea.* Esto último es precisamente lo que consigue el *esse* o *actus essendi* tomista. También el *acto de ser* tomista es una perfección, pero aquí se trata de una perfección en el orden de la existencia. Una vez puesta la esencia —materia y forma *(enérgueia) aristotélicas*— hay que hacerla ser, lo cual corresponde al *esse* o *actus essendi.* La *enérgueia* que Heidegger busca en Aristóteles está en Santo Tomás: «La *energueia* tomista, o sea, el *actus essendi* sobrepuja infinitamente el horizonte aristotélico de manera insospechada por el Estagirita, pues el ser *(esse)* hace emerger lo que es, desde la nada, con lo cual alcanza al ente íntegramente al posibilitar su misma realidad. El *esse* posee una dimensión completamente nueva y original, ya que concierne al origen radical y efectivo de las cosas. El *acto de ser* de Santo Tomás toca al ente en sus entrañas, porque lo desencubre efectiva y radicalmente, al liberarlo y rescatarlo del no ser».

A Santo Tomás, por tanto, no se le puede atribuir tampoco el olvido de la diferencia ontológica, en cuanto un olvido depende del otro: «El olvido del Ser es el olvido de la diferencia entre el Ser y el ente» (Heidegger). No sólo no olvidó la diferencia, sino que la estableció de modo mucho más radical que el propio Heidegger. El gran hallazgo del Aquinate consistió en que no se limitó a diferenciar dos *estados* o modalidades del ente: el esencial, posible, abstracto, por una parte, y el real y concreto por otra; esta distinción sería la que existe entre la esencia posible y la esencia real; todavía estamos fuera del ser. Lo que hace Santo Tomás es coger un ente real y distinguir en él dos principios constitutivos: *lo que* es tal ente (su esencia real) y la fuerza que hace que tal ente *sea.* La distinción que establece se

compone de dos principios: la *esencia* —real, por supuesto— y el *Ser:* la *essentia* y el *esse.*

Esta distinción entre esencia y Ser no debe ser confundida con la que ha solido establecer la Escolática, inspirándose en Aristóteles, entre la *esencia* (esencia posible) y *existencia* (esencia real); en esta última distinción, el Ser no interviene para nada, está olvidado. Heidegger creyó que Santo Tomás aceptó esa última distinción, en la que no interviene el Ser, y por ello le atribuyó el olvido del Ser. Lo que no es cierto, ya que para el Aquinate el Ser es «el dato metafísico supremo de lo real, porque hacer ser a todo lo que es». La estructura de lo real se compone de *esencia* y *Ser.*

Así, pues, Santo Tomás ha profundizado más que Heidegger en el Ser. Mientras el filósofo friburgués se mantiene en el ámbito fenomenológico, en una mera descripción, Santo Tomás llega hasta la metafísica, al hacer del Ser una estructura metafísica —principio constitutivo— de lo que es, del ente, de lo real.

Esta dualidad entre Ser y esencia no se da en Dios, no puede darse. Dios no tiene ser, consiste en ser, se confunde con él: lo contrario de lo que ocurre en el ente *(haben esse)* que tiene Ser. Por tanto, para Santo Tomás, Dios no es un ente —el supremo—, como cree Heidegger. Dios es el Ser mismo, del que participan los entes a través de sus esencias. Cada esencia creada hace que la fuerza de ser se contraiga a cada ente determinado.

El Ser es, pues, indeterminado. La esencia, en cambio, es la que da origen a la multiplicidad y variedad de los entes. Esta multiplicidad de los entes queda más profundizada en Santo Tomás que en Heidegger. Mientras éste se limita a describirla, aquél le proporciona una base y explicación metafísicas: la distinción real entre el Ser y la esencia.

Lo mismo ocurre con la analogía del ente, que Heidegger admite, pero sin fundamentarla suficientemente. Santo Tomás la hace derivar de la distinción real entre esencia y Ser. «El *esse* —dice el autor— constituye el principio de unidad de lo real, en tanto que la *essentia* constituye el factor de diversificación de lo que es. Si los entes son distintos entre sí ello acontece, en consecuencia, porque no todos conjugan sus principios constitutivos *essentia* y *esse* de la de un mismo modo (univocidad), ni de una manera absolutamente distinta (equivocidad). Los entes coinciden en ser *(esse),* he aquí lo que evita la equivocidad; pero divergen en la manera de ser *(essentia),* he aquí lo que impide la univocidad.

«Por tal motivo el ser *(ens)* es análogo... Analogía no quiere decir más que eso, o sea, que todo ente conjuga sus elementos constitutivos

según la proporción peculiar que se establece entre su ser *(esse)* y su modo de ejercerlo *(essentia)*».

El autor toca otros muchos puntos en los que Santo Tomás y Heidegger convergen con sus distintas especulaciones: el Ser como fundamento de los entes, por ejemplo. Toca también la discusión en torno a la causalidad y la participación tomistas, que Heidegger no comprendió bien. Lo hace con un estilo sencillo y diáfano, como ha podido comprobar el lector a través de las citas que hemo hecho.

Hispanoamérica es un pueblo muy abierto al pensamiento de fuera. Un grupo de aquel país se muestra especialmente sensible a los hallazgos de la filosofía contemporánea, pero confrontados con el pensamiento tomista; en este sentido ha recibido una gran influencia de los neotomistas franceses—Maritain y Gilson, especialmente—y del italiano Cornelio Fabro. La obra de Raúl Echauri es una muestra valiosa de dicha corriente cultural.—R. G.

JUAN BAUTISTA BERTRÁN, S. J.: *Río hacia el alba.* Editorial Vergara. Barcelona, 1964; 406 pp.

Me es grato ponerme a la tarea de escribir la crítica del último libro del P. Juan Bautista Bertrán, crítica prometida en un fugaz viaje a Barcelona, donde el ilustre jesuíta desarrolla, fundida en una sola realidad, su doble actividad de sacerdote y poeta. Crítica que, he de confesar, estará presidida por el signo de lo reverencial; sustrayendo, eso sí, de esta palabra toda alusión etimológica a temores, porque si algún sentimiento hay en contradicción con la dulcemente atrayente personalidad del autor es precisamente la desconfianza que aleja.

Este bello libro en mis manos necesariamente evoca otro—*Entre silencio y vuelo*—que, siendo yo aún colegial y alumno del autor, puse en las suyas para que estampara su firma. La dedicatoria encerraba en una metáfora yo no sé qué alusiones—*ilusiones,* quizá, desvanecidas—, y en ella me llamaba «mi bueno y querido alumno». Ahora insiste en ese afecto y gentilmente me levanta a su estatura: «querido alumno de ayer, estimado compañero de hoy». No voy a aceptar, en plano de desigualdad, un tuteo desproporcionado. Por eso hablaba del signo de lo reverencial, sin quitar un ápice de objetividad.

Con el P. Bertrán se repetía cada año en el Colegio de Valencia —donde fué tantos años profesor de literatura; profesor y suscitador de vocaciones literarias—un acto de enorme simpatía: el día en que

el profesor tenía que ser crítico de sí mismo cuando, al llegar a la lírica contemporánea, encontrábamos su nombre en el texto oficial de Guillermo Díaz Plaja. Los alumnos calculábamos ladinamente las clases que faltaban, nos sonreíamos en una especie de complicidad y gozábamos llenos de entusiasmo por el aprieto —eso creíamos nosotros— en que poníamos al profesor. Y, eso sí, todos participábamos orgullosísimos de la honra de tener un profesor citado en los libros de literatura y seleccionado en las antologías. (Su nombre, por supuesto, no falta en la última aparecida, la de Emilio del Río, *Antología de la poesía católica del siglo XX.)*

Por fin, ese día llegaba y, sin más explicaciones, tras el aplauso nervioso y cálido de la clase, el P. Bertrán nos leía diversos poemas de los libros que hasta entonces había publicado: *Arca de fe* (1946), *Madrigales del nacimiento del Señor* (1948), *Del ángel y el ciprés* (1950), *La hora de los ángeles* (1951), y el ya citado *Entre silencio y vuelo* (1952). De sus traducciones me era familiar *La oración de todas las cosas,* escrito en francés por Pierre Charles, y que, como ha hecho notar el P. Félix García, tiene calidades estilísticas insuperables. Mas tarde, y lanzado yo por otras singladuras, aparecerían *Me canta el mar* (1956) y *Viento y estrellas* (1963).

Estos recuerdos son dulces e inevitables cuando, en el libro que comento, descubro la bellísima sorpresa de su *Oración por los alumnos:* en ese aire de junio estremecido de adioses, el poeta advierte que sutiles y fuertes hilos de afecto ha ido tejiendo el trato diario de profesor, tantas veces enojoso y fatigante. «Todo es jugar a que llegamos». «Algo se quiebra, algo muere y deja una música sombreada que acompaña el cadáver de rosa de la infancia». «Algo leve se escapa de los dedos y les deja polvo de mariposa fugitiva».

Desde la nostalgia he leído este libro, cuyo título se apostilla con el nombre de *Prosas de fe.* Es el primero que el poeta ha escrito en prosa, pero, como acertadamente se ha dicho, está «sentido en poesía». Su intención y su factura recuerda, sin detrimento para el autor, el estilo, o mejor aún, el talante del P. Charles, aunque aquí hay más jugo poético y más nervio sensitivo. Prosas de fe: la fe del P. Bertrán no es una fe angustiada o en inquieta búsqueda, sino la fe reremansada de la posesión gozosa. Es la fe adivinadora del perfil de Dios en las cosas y los hombres la que ha inspirado estas prosas, empapadas siempre de espiritualidad, aunque derive a temas como los tratados en las distintas pausas —de flores, de árboles, de árboles y flores—: las glicinias de abril; las bugambilias, flores de lujo; los tilos holandeses; el jacarandá...

Bajo diversos capítulos —*Saeteras al Evangelio, Con los ángeles*

de las lejanías, Los días y la llama— reúne el autor breves epígrafes que engrosan el caudal de este *río* de palabras transitivas que caminan *hacia el alba,* hacia los «levantes de la aurora» de que hablara San Juan de la Cruz.

La sensibilidad religiosa y poética del P. Bertrán parece adelgazarse en la meditación de ciertos pasajes evangélicos, considerados no desde la perspectiva tradicional del contenido ascético o de la lección particular práctica, sino prestando atención a una palabra, un objeto, a partir del cual se inicia toda una estructurada teoría de asociaciones. El cántaro de la Samaritana, abandonado en el ardiente brocal del pozo; la barca de Pedro —madera rústica—; los lirios y las tórtolas, las algarrobas y el sicómoro; las piedras que no se llegaron a lanzar contra la adúltera; todos los perfumes que embalsaman o embriagan ciertas páginas bíblicas; los peces sinuosos y planteados... En todo se mezcla la piedad religiosa, como aniñada, la exégesis escriturística y el recuerdo personal. Y, así, el evangelio se hace carne nuevamente y las palabras descubren otra vez su eco.

La Pasión ha sido siempre un motivo de atención para el cristiano. De entre las páginas que dedica a ellas el escritor, estremece singularmente el *Cristo del insomnio.* El insomnio es como un doloroso desierto en el que se camina entre espejismos y alucionaciones. Y el hombre triturado de hoy —el habitual del barbitúrico— tiene ahí su modelo.

Los colores más bellos, las líneas más puras, son las elegidas para la Virgen. Es toda una letanía originalísima de *avemarías:* el Avemaría de la Virgen bizantina, donde, entre «maderas morenas y mosaicos multicolor duermen, apelmazados, soles del siglo VI»; avemaría de la tosca y expresionista Virgen románica; de «Notre-Dame de la Belle Verriére», o «Du Sourire», de Chartres; la «Virgen de harina y de trigo, blanca y rubia», de Fray Angélico, del Prado; la Virgen de Bernat Martorell; la del Musée des Augustins, de Toulouse; vírgenes góticas de alabastro; la del Ghirlandaio, de Morales; la «Madonna dei Laghi», de la «Sterre der Zee», de Maastricht; la Virgen de la Buena Leche, de El Greco; la de Ribera y Zurbarán; la de Murillo. Vírgenes de nieve, de mayo, de azucena; vírgenes marineras.

Tanto en éstos como en los demás temas apuntados, el poeta cincela las palabras y las mima. Se extasía en la palabra con la misma atención miniaturista con que examina su cortapapales de marfil, burilado por manos indias —«cobre y sol»—, a orillas del Ganges, pero sin caer en un frío academismo esteticista.

No encontramos en el P. Bertrán la reciedumbre del poeta guerrero, sino el limpio lenguaje de la piedad personal. Quizá se echen de menos

grandes concepciones ecuménicas, espirituales o teológicas, pero también el alma tiene sus breves caminos, sus sencillos caminos que hay que recorrer desembarazadamente con túnica ligera y sandalias peregrinas.

Río hacia el alba es un libro de oración. De vuelos fraguados en silencios interiores. Estos silencios y estos vuelos me recuerdan que uno de los métodos de orar enseñados por San Ignacio en los *Ejercicios espirituales* es el de la oración por *anhélitos:* el alma acompasa su plegaria al ritmo de la respiración en dos momentos pendulares que son, también ellos, un silencio en la inhalación y un vuelo en la espiración. Cada palabra, cada ala de alto remonte en la oración del P. Bertrán, presupone unos silencios tensos, como de ballesta, en los que el alma se dispara elásticamente.—CARLOS VARO.

EMILIO GARRIGUES: *Los españoles en la otra América.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1965.

El concepto de hispanidad y el de mundo hispánico se dilata no sólo en profundidad, sino también en extensión geográfica. Habíamos olvidado injustamente la hispanidad difundida dentro de los Estados Unidos de Norteamérica, y adentrada en ella «como un caballo de Troya pacífico», en expresión muy afortunada del autor de este libro, el embajador de España, don Emilio Garrigues.

No es la primera vez que el tema se trata en Ediciones Cultura Hispánica. Hace justamente un año apareció «Lo español en el Suroeste de los Estados Unidos», del profesor Marcelino C. Peñuelas. Ambos estudios: el de Garrigues y el de Peñuelas, coinciden en señalar el hecho de la presencia española en la América del Norte y difieren en la amplitud del enfoque y en la manera de tratarlo. Peñuelas se limita a la región del Suroeste, donde tres millones de norteamericanos hablan todavía en español; e insiste, sobre todo, en la maravillosa pervivencia de lo hispánico en cinco estados de la Unión, que les imprime un sello inconfundible, distinto al resto de la nación. La parte histórica en el libro de Peñuelas es más bien introductoria, para investigar después las poderosas huellas de Coronado, Oñate y Cabeza de Vaca, que los siglos y las circunstancias adversas no han conseguido devanecer.

Garrigues, por su parte, desarrolla el tema con mayor amplitud, observando la presencia española no sólo en el suroeste, sino en los

estados orientales de Florida, Louisiana y Mississipi. La parte histórica tiene en su obra más extensión e importancia y constituye una acabada exposición en que se refieren las acciones diplomáticas y militares hasta fijar los límites entre el territorio español y la joven República norteamericana. Como es sabido, estos límites no fueron definitivos y la frontera de Río Grande se estableció a costa de Méjico independiente. En todos estos forcejeos se observa el trayecto fatal que había de tener la contienda entre una monarquía que había de defender inmensos territorios con muy escasas fuerzas y una República naciente y poderosa, constantemente reforzada por la afluencia de nuevos emigrantes de raza blanca, venidos de Europa. Pero a esta situación, como advierte Garrigues, «hicieron frente hasta el final —justo es decirlo— nuestros funcionarios civiles y militares con la mayor entereza, dignidad y celo».

Esta lucha por la presencia española en Norteamérica no tuvo como adversario solamente a la raza anglosajona. Un episodio no muy conocido de ella fué la resistencia española a la expansión rusa, que descendiendo desde Alaska, pretendía establecerse cada vez más al Sur de la costa occidental. El Gobierno español estaba bien informado por nuestro embajador en San Petersburgo, conde de Lacy, de los movimientos y designios «de mucha importancia en estas exploraciones», que alentaban a Rusia. Las órdenes de Madrid fueron de expulsar a los rusos por la fuerza, si fuese necesario. Esto se logró casi por completo, tomando posesión efectiva de toda la costa del Pacífico por medio de las misiones de Fray Junípero Serra, e instalando al mismo tiempo «presidios» y guarniciones militares. Todo esto acontecía en el año 1764 y los siguientes. La expulsión de la raza eslava fuera del continente americano hubo de tener consecuencias incalculables, que nunca, como en la época que vivimos, se han podido evaluar.

La consideración de estos hechos y de la tenacidad con que España defendió sus tierras de América del Norte durante todo el siglo XVIII y principios del XIX nos inclina a desechar toda idea de decadencia moral en aquella España, por desventurada que fuese la política con que se regía; y pensar si lo que llamamos decadencia no fué sino un agotamiento de fuerzas físicas, gloriosamente extinguidas en lucha desigual. Si los siglos XVI y XVII fueron en verdad de oro, el XVIII, en muchos aspectos, fué de plata para el Imperio.

Pero el aspecto más original en la obra del embajador de España en Guatemala no son los datos históricos, aunque muy abundantes y precisos. Como él mismo dice en su introducción, no ha pretendido componer una obra de investigación erudita, con fuentes de primera mano, sino un trabajo de divulgación y síntesis. Lo más personal en

la obra de Garrigues son las reflexiones que suscitan en él los hechos relatados. Así, el capítulo que se dedica a valorar los esfuerzos y los resultados de la gesta española. Primero acumula, casi diríamos que implacablemente, las razones por las cuales todo el esfuerzo español, las fatigas y sangre derramada, se nos presentan a la vista como estériles o casi estériles. En el conocimiento y aprecio de los norteamericanos de hoy, la gran obra de España en su propia nación es casi desconocida o mal interpretada. Sin embargo, cuando nuestro ánimo de españoles se oprime considerando que el trabajo de nuestros antepasados fué poco menos que inútil, Garrigues nos reanima abriendo ante nuestros ojos más lisonjeros horizontes...

En efecto, lo español no solamente pervive en los Estados Unidos, sino que tiende a reanimarse y reflorecer, como lo demuestra el cuidado con que se restauran los antiguos monumentos y la creciente importancia de los departamentos de Lengua y Literatura Española en sus Universidades. Por otra parte, el que de veras y desapasionadamente investiga la historia —y no todos los historiadores van a ser tan sectarios como el obispo White Kennet—, forzosamente tendrá que inclinarse con veneración ante las figuras de Hernando de Soto, Cabeza de Vaca, Junípero Serra, Kino y Bernardo Gálvez; y reconocerlos como verdaderos padres de su patria junto a Washington y Lincoln. En esto coincide Garrigues con Peñuelas, el anteriormente citado autor de «Lo español en el Suroeste de los Estados Unidos». Todavía parece Peñuelas más optimista en cuanto al porvenir y cita bastantes testimonios de hispanistas norteamericanos que en una sincera investigación han renunciado a prejuicios e ideas generalmente aceptadas y se han expresado en nobles declaraciones, como el escritor Forrest: «Hoy está muy claro que los indios prosperaron mucho más durante los dos siglos y medio de dominio español que bajo los cien años de régimen norteamericano. Y aquí yo necesito recordar a mis lectores que soy protestante».

Por otra parte, hay un signo inequívoco de la permanencia del espíritu español en Norteamérica, y es el idioma, que en el verso de Unamuno se llamó *la sangre del espíritu*. En seis millones y medio estima Garrigues los que hablan el castellano dentro de los Estados Unidos; contando a los hispanos de California, Nuevo Méjico, Arizona, Colorado y Tejas; los cubanos de Miami; los puertorriqueños de Nueva York y la población propiamente española. Esta «marca hispánica» dentro de los Estados Unidos podrá ser influída por la cultura anglosajona y, a su vez, influir en ella. Lo español tiene maravillosa capacidad para fundirse y amalgamarse con todo sin perder cierta solera y sabor que siempre permanece. Lo cierto es que lo español aún

pervive, sobre todo en el Suroeste de la Unión y aunque en parte pueda ser absorbido por la pujante vida anglosajona, imprimirá un carácter especial a estas regiones, que son y serán siempre distintas al resto del país. La comprensión que tengan los norteamericanos de raza ánglica con estos hispanos compatriotas suyos, y el respeto a su índole peculiar sin discriminación alguna, ha de ser un gran paso para la inteligencia entre ambas Américas: la del Norte y la del Sur; la inglesa y la española.—JAIME DE ECHANOVE GUZMÁN.

KENNETH MACGOWAN y WILLIAM MIELNIT: *Las Edades de Oro del Teatro. Colección Popular.* Fondo de Cultura Económica. Méjico, Buenos Aires, 1964, 350 pp.

El Fondo de Cultura Económica de Méjico enfrenta, entre otra serie de tareas la de ilustrar de la manera más eficaz posible la historia de las experiencias teatrales en todas sus formas y aspectos. Para esto son ya numerosos los libros sobre teatro que ha introducido y publicado la gran editora mejicana. Recordemos, entre ellos, el de Gastón Baty y el de E. A. Wright, como reveladores de dos perspectivas distintas sobre el fenómeno teatral. Ahora traducen un libro universitario norteamericano de carácter claramente monográfico pero de sorprendente interés como manual. La obra tiene por objeto descubrir los momentos más brillantes de dos mil quinientos años de historia del teatro. Para ello, autores y actores, diseñadores y empresarios, mecenas que promueven el teatro y puritanos que lo cierran pasan por las páginas del libro como en un emocionante drama de ocho actos, en el que, al igual que en una ficción teatral, se alternan y suceden los momentos jocosos y los trágicos.

El libro evoca desde la creación del gran teatro griego y romano hasta las obras de vanguardia en ocho capítulos, dedicados: el primero, a los autores griegos y latinos; el segundo, al teatro del renacimiento en Italia; el tercero, al Siglo de Oro español; el cuarto, al teatro isabelino inglés; el quinto, al teatro barroco francés; el sexto, a los movimientos escenográficos y teatrales del siglo XIX; el séptimo, al de las experiencias realizadas en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, y el octavo y último está dedicado al teatro de vanguardia y a sus experiencias más modernas.

«A través de cien siglos —nos dicen los autores—, el teatro ha sobrevivido incluyendo buenas obras y buenas actuaciones. Viene y va, muere y se reanima una vez más, como su propio dios, puede ser destruído y esparcidos sus miembros, pero como en el teatro hay una especie de divinidad, siempre renace. La historia del escenario vivo demuestra la vitalidad eterna de este fabuloso inválido.—RAÚL CHÁVARRI.

ANTONIO PAGÉS LA-RAYA y ANTONIO BERNI: *Veinte ficciones argentinas.* Editorial Universitaria de Buenos Aires. Serie del Siglo y Medio. Buenos Aires, 1963, 194 pp.

Antonio Pagés La-Raya, político y crítico literario que recientemente estuvo entre nosotros, es autor y organizador de este libro por muchos motivos destacables.

La tarea de la Editorial Universitaria de Buenos Aires alcanzó gran popularidad con su edición ilustrada del Martín Fierro, considerada por numerosos lectores de habla española como uno de los grandes acontecimientos de la popularización del libro en Iberoamérica.

En este mismo sentido se produce ahora la aparición de este libro, que recoge veinte ficciones argentinas, correspondientes al período 1900-1930, reflejando, por tanto, las personalidades más interesantes de cuantos han cultivado el cuento argentino en el primer tercio del siglo.

Antonio Pagés ha escogido los cuentos más representativos de la época y del autor, y así tenemos que de Roberto Arit incluye *Pequeños propietarios;* de Carlos Octavio Bunge, *Un valiente;* de Atilio Chiappori, *La isla de las rosas rojas;* de Santiago Dabove, *Ser polvo;* de Juan Pablo Echagüe, *El Marucho fantasma;* de Angel de Estrada, *El viejo general;* de Macedonio Fernández, *Suicidia;* de Alberto Gerchunoff, *La lechuza;* de Joaquín V. González, *La selva de los reptiles;* de Enrique González Tuñón, *El hombre y la sombra;* de Víctor Juan Guillot, *Un hombre;* de Ricardo Güiraldes, *El pozo;* de Enrique Larreta, *Artemis;* de Martiniano Leguizamón, *Chabaré;* de Benito Lynch, *Travesiando;* de Roberto Mariani, *Rillo;* de Enrique Méndez Calzada, *La sublevación de las máquinas;* de Bartolomé Mitre y Vedia, *Boccaccio,* y de Roberto J. Payró, *El Juez de Paz.*

Hay que lamentarse de que por no haber llegado a un acuerdo con los herederos de Lugones falte la obra de este gran autor entre las selecciones publicadas.

La tarea de divulgar la obra menor en extensión de los escritores argentinos se continuará publicando en volumen ya en preparación al editarse el que comentamos con cuentos de Ernesto Mario Barreda, Héctor Pedro Blomberg, Fausto Burgos, Arturo Cancela, Roberto B. Cunninghame Graham, Godofredo Daireus, Juan Carlos Dávalos, Guillermo Guerrero Estrella, Alberto Ghirarldo, Alcides Greca, Paúl Groussac, Guillermo E. Hudson, Salvador Yrugoyen, Marcelo del Mazo, Carlos Muzzio Saéns Peña, Juan Palazzo, Ricardo Rojas, Pablo Rojas, Belisario Roldán y Manuel Ugarte.

El libro presentado con unos oportunos dibujos de Antonio Berni, tiene un gran interés para todos aquellos que no están familiarizados con la literatura argentina por razón de que al agrupar la obra por orden alfabético de autores, la lectura da lugar a la confrontación de personalidades totalmente diferentes y divergentes, aunque todas ellas dentro de la línea de una gran originalidad artística y una profunda inspiración.

En conjunto, estas veinte ficciones argentinas son una interesante aportación a la difusión de la literatura de América ibera, y en sus dos centenares de páginas ofrece un panorama sino exhaustivo al menos cumplido y suficiente de alguno de los autores a los que se deben páginas espléndidas de la literatura argentina.—R. CH.

INDICE

NUMERO 185 (MAYO DE 1965)

Páginas

Ilustraciones de IGLESIAS.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO», correspondiente al año 1965, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y, dentro, el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae.*

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1965.

8.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1965 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA es de pesetas CINCUENTA MIL.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1966.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «La Encina y el Mar», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

12.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a mil ejemplares.

13.ª La liquidación de los derechos de autor de esa posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14.ª El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado.

16.ª El plazo para retirar los originales no premiados del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de junio de 1966.

Madrid, abril 1965.

PRESENTE Y FUTURO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

La labor conjunta de setenta y tres especialistas sobre los más actuales problemas de la lengua y la cultura españolas constituye el fondo de esta verdadera enciclopedia del español contemporáneo, editada a raíz del I Congreso de Instituciones Hispánicas, convocado por el Instituto de Cultura Hispánica el pasado mes de junio de 1963, en Madrid.

Junto a los hechos positivos de una realidad o «presente» del idioma no faltan en ella las previsiones, siempre más subjetivas y dudosas, de nuestro «futuro» lingüístico, que nos permitirán no sólo un pensamiento previsor, sino una acción encaminada a asegurar la unidad expresiva en el amplio mundo hispánico.

Sin duda, el resultado de ese gran esfuerzo por definir los problemas vivos del español actual, que supone este libro, Presente y Futuro de la Lengua Española, *será, como el Congreso que lo ha hecho posible, un decisivo avance de nuestra actual lingüística.*

VOLUMEN PRIMERO

I. LA SITUACION ACTUAL DEL ESPAÑOL

El español americano

El español hablado en Colombia y su Atlas lingüístico, por Luis Flórez.
Estado actual del español en México, por Juan Manuel Lope Blanch.
El español de Chile, por Rodolfo Oroz.
El español hablado en el Ecuador, por Humberto Toscano.
El español en el Paraguay, por Luis de Gásperi.
El español en Costa Rica y su Atlas lingüístico, por Arturo Agüero.
Estado actual del español en Puerto Rico, por Rubén del Rosario.

El español en la Argentina

Tendencias actuales del español en la Argentina, por Luis Alfonso.
El español de la Argentina, por Berta Elena Vidal de Battini.
Actitud del argentino medio frente a la lengua, por Rodolfo A. Borello.
El argentino y las principales interrogantes frente a los problemas de la unidad de la lengua, por Angel J. Battistessa.
Apuntes para el étimo del charango, por Clemente Hernando Balmori.

La división dialectal

El problema de la división del español americano en zonas dialectales, por José Pedro Rona.

Variantes dialectales en España

El habla de Burgos como modelo idiomático en la historia de la lengua española y su situación actual, por Fernando González Ollé.
El español en Canarias, por Diego Catalán Menéndez Pidal.

El español en Filipinas

El estado actual de la enseñanza y aprendizaje del idioma español en Filipinas, por Belén S. de Argüelles.
Problemas del castellano en Filipinas, por Guillermo Verdín.

El judeo-español

Israel en correlación a la cultura hispánica, por Isaac R. Molho.
La situación actual del judeo-español, por Henry V. Besso.
Penetración de extranjerismos en el español de Oriente, por Michael Molho.

La expansión del español

O espanhol no Brasil e a conexão entre o português e o espanhol na America do Norte, por J. Mattoso Câmara.
Creación y desarrollo del hispanismo en Brasil, por J. García Morejón.
La lengua española en el Río Grande del Sur, por Dionisio Fuertes Alvarez.
La lengua española en Suiza. Consideración sobre el futuro, por Daniel Poyán.
La lengua española en Italia: Ayer, hoy y mañana, por Giuseppe Carlo Rossi.
The Yankee and the hispanist, por Harry Bernstein.
Pasado y porvenir de la lengua y literatura españolas en las Antillas neerlandesas, por J. H. Terlingen.
Presencia del español en Hong-Kong, por Robert W. Thompson.
Cultura hispánica y enseñanza del idioma. El idioma, vínculo de unión fundamental entre los pueblos del mundo hispánico, por Fernando Toro-Garland.

Atlas lingüísticos y toponimia

Los Atlas lingüísticos de España, por Manuel Alvar.
Atlas lingüístico vasco, por Luis Michelena.
Colaboración hispano-portuguesa en la investigación lingüística, por Luis Lindley Cintra.
Nombres de lugar en España y en América, por Manuel García Blanco.

El español hablado

Encuesta y estructuración gramatical del español hablado, por Manuel Criado de Val.
Un nuevo planteamiento del estudio del verbo español, por Emilio Lorenzo.

El español literario

Problemas de investigación en el español literario, por Rafael Benítez Claros.
Fenómenos armonizadores del idioma castellano, por Leónida Biancolini.
Unamuno y el porvenir del español, por Julio César Chaves.
La palabra poética de Leopoldo Marechal, por Carmen Lila Perrén de Velasco.
El lenguaje poético en la actualidad, por Gerardo Diego.

VOLUMEN SEGUNDO

II. LA UNIDAD DEL ESPAÑOL. CARACTERIZACION Y PERSPECTIVAS

Los malos y buenos conceptos de la unidad del castellano, por Vicente García de Diego.
Tendencias a la unificación idiomática hispanoamericana e hispana. Factores externos, por Gastón Carrillo Herrera.
Niveles sociológicos en el funcionamiento del español. Problemas y métodos, por Manuel Muñoz Cortés.
Nivelación artística del idioma, por Alonso Zamora Vicente.
El idioma español y la progresiva internacionalización del lenguaje, por Margarita Morreale.
Constantes del vivir hispánico comparados con el vivir angloamericano, por Jaime Ferrán.

III. METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	249
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España	300 pesetas
Extranjero	6 dólares
Ejemplar suelto ... ...,	30 pesetas
» » (doble)	60 »